د. نهاد إبراهيم

# موسوعة النقد السينمائى

## تشكيل الوعى عبر القوى الناعمة

الجزء الرابع




دار العلوم للنشر والتوزيع

دكتورة/نهاد إبراهيم

# موسوعة النقد السينمائى

## تشكيل الوعى عبر القوى الناعمة

الجزء الرابع

دار العلوم
للنشر والتوزيع

موسوعة النقد السينمائي – تشكيل الوعي عبر القوى الناعمة
الجزء الرابع
دكتورة/ نهاد إبراهيم
الطبعة الاولى : يناير ٢٠١٦
التنسيق الداخلي : رفعت حسن سيد
دار العلوم للنشر والتوزيع
ص. ب : ٢٠٢ محمد فريد ١١٥١٨
هاتف : ٠١٠٦١١٦٠٩٨٨ – ٠١١٤٤٧٦٤٠٠٠
الموقع الإلكتروني : www.dareloloom.com
البريد الإلكتروني : daralaloom@hotmail.com
Facebook.com/dareloloom
Twiter : @dareloloom

رقـــم الإيداع : ٢٠٨٦١ / ٢٠١٥
الترقيم الدولى : ٦-٤٦٢-٣٨٠-٩٧٧-٩٧٨

دار العلوم للنشر والتوزيع

**إلى**

**أمى**

**التى علمتنى احترام العلم**

**نهاد إبراهيم**

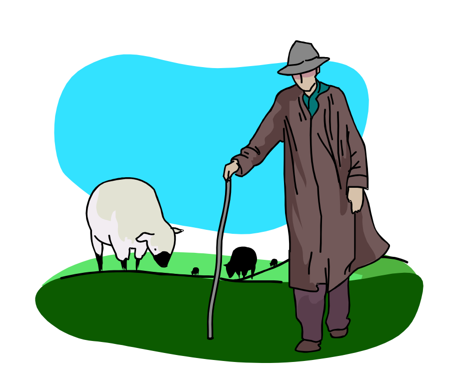
***السبب فى انتشار الجهل***

***أن من يملكونه***

***متحمسون جدا لنشره!!***

**الكاتب الأمريكى**

**فرانك كلارك**



## مقـ

لا أعـرف مـاذا أكتـب فـى مقدمـة أرشـيف مقـالاتى السـينمائية. لقـد قلـت معظـم مـا أريـد هنـاك. حقيقـة الأمـر أننـى لا أكتـب علـى الأوراق، بـل إننـى أتكلـم معهـا وتكلمنـى. لـم يحـدث أبـدا أننـى اخترت فيلمـا لأتكلـم عنـه ومعـه، إنـه هـو الـذى يختـارنى، ينـادينى، يـنجح فـى إضـاءة مسـاحة مـا داخلـى. لـو أضيئت انتهى الأمر.

مـن يقـرأ مقـالاتى سـيعرفنى؛ أمـا مـا لـن يعرفـه أحـد فهـو قيمـة الأسـتاذ رجـاء النقـاش رحمـه الله فـى نفسـى. قيمـة عظيمـة راقيـة لـم ولـن أكنهـا لأحـد مطلقـا. يومـا مـا اسـتقبلنى هـذا الناقـد الكبيـر الـذى يـؤرخ للنقـد العربـى بمـا قبلـه ومـا بعـده فـى مكتبـه بمجلـة الكواكـب، وكـان يـرأس تحريرهـا سـنوات طويلـة. قابلتـه بمسـاعدة مـن الله ومـن سـكرتيرته الخاصـة التـى لا أعرفهـا مـن قبـل، وكنـت ومازلـت أحبهـا كثيـرا وأتـذكرها بكـل خيـر، ومـن كـل قلبـى أتمنـى أن يكرمهـا الله عنـده خيـر تكـريم بعـدما انتقلـت إلـى جـواره لتـنعم بصـحبته الجليلـة منـذ سـنوات طويلـة. يومهـا قابلـت الأسـتاذ رجـاء الـذى لـم أقابلـه مـن قبـل واسـتقبلنى بكـل ترحـاب واحتـرام، وجلـس يقـرأ مقـالى الـذى أحضـرته معـى بنـاء علـى نصـيحة سـكرتيرته المخلصـة. ظـل يقـرأ بكـل هـدوء ورويـة دقـائق طويلـة مـرت علـى نفسـى شـهوراااااا.. وعلـى الفـور وبـدون أدنـى سـابق معرفـة ولا وسـاطة وافـق الأسـتاذ رجـاء أن أكتـب للمجلـة مقـالات نقـد سـينمائى أسـبوعية مـن الخـارج، وأفـرد لـى مسـاحة كبيـرة ينالهـا كتـاب كبـار بعـدما يتخطـون الأربعـين مـن عمـرهم ويزيـد، وأنـا التـى لـم أتجـاوز فـى هـذا الوقـت عـامى السـادس والعشـرين بعـد. إنـه ناقـد يفـتش عـن النقد. عالِم يتلهف على العلم. فنان يفرح بالفن.

بسـبب تضـارب عملـى الجديـد فـى الكواكـب مـع الجريـدة العربيـة التـى كنـت أتعامـل معهـا، اقترحـت عليـه كتابـة مقـالاتى تحـت اسـم مسـتعار، ووافـق الأسـتاذ رجـاء علـى الفـور مـن حيـث المبـدأ؛ لأن سـر عظمتـه الحقيقيـة أنـه كـان نبعـا للإنسـانية بمعنـى الكلمـة. واقترحـت عليـه اسـم "الآنسـة كـاف" علـى اسـم روايـة مصـطفى أمـين التـى أحبهـا كثيـرا. وفعـلا سـارت الأمـور علـى هـذا النحـو أيامـا وأسـابيع وشـهورا. فقـد كنـت ومازلـت أراعـى الله وضـميرى فـى كـل خطـوة وأجتهـد قـدر الإمكـان إيمانـا بـأن الله لا يضـيع أجـر مـن أحسـن عمـلا. وأخيـرا انفـك ارتبـاطى مـع الجريـدة العربيـة وخسـرت العائـد المـادى، لكنـى تحـررت وكسـبت واحـدة مـن أجمـل الهـدايا التـى لـم أتوقعهـا علـى الإطـلاق فـى حيـاتى! لقـد فاجـأنى الأسـتاذ رجـاء بمداعبـة لطيفـة دسـها فـى قلـب مقـالى النقـدى التحليلـى للفـيلم الأمريكـى "أميسـتاد/ Amistad" بمجلـة الكواكـب يـوم ٢٩ ديسـمبر ١٩٩٨، وإذا بـى أفـتح المجلـة لأجـد إشـارة خاصـة مـن أسـرة التحريـر فـى بـرواز بلـون مختلـف عـن بقيـة الصـفحة يقـول بـالنص: "أيـن ذهبـت الآنسـة كاف؟يبـدو أن الآنسـة

كاف ربنا هداها فى رمضان؛ فقررت أن تكشف عن شخصيتها الحقيقية بعد أن حيرتنا وجعلتنا نضرب أخماسا فى أسداس طوال الشهور الماضية، ومنذ ظهورها على صفحات الكواكب.. ابتداء من هذا العدد سوف تكتب الآنسة كاف باسمها الحقيقي: نهاد إبراهيم"..

مرت سنوات ووفقنى الله وحصلت على درجة الماجستير منتصف عام ٢٠٠١، ولم أجد غير الأستاذ رجاء أشركه فى لحظتى، وأرسلت إليه رسالة خاصة مع المقال تقول:

"السيد الأستاذ/ رجاء النقاش

أرجو ان تكون دائما فى صحة جيدة.

مرفق مع هذه السطور صورة من شهادة لمجرد العلم فقط.

فالتشجيع والإرادة يولدان الشجاعة.."

وللمرة الثانية يفاجئنى الناقد الكبير بتهنئة فى قلب الصفحة، وكأنه استشعر رغبتى فى أن يعيش معى حالة من الاعتراف بفضل الله تخصنى، والآن أصبحت تخصه هو أيضا.

فى حياتى قابلت الأستاذ رجاء ثلاث مرات.. الأولى فى التعارف، والثانية استدعانى فيها بشكل مفاجىء أثار فضولى ونصحنى نصيحتين عميقتين التزمت بهما طوال حياتى. نصحنى أن أترفق فى مقالاتى بأفلام السينما المصرية قليلا. يدرك هو أننى صريحة ولا أجامل أحدا مهما حدث؛ لأن مسئولية تثقيف وتشكيل فكر وذوق القراء فى عنقى أمام الله أهم مليون مرة من أى شىء آخر. لقد استشعر كم أنا غاضبة من تلويث عقول الشعب المصرى، وكم أنا حزينة على أحوال السينما المصرية وأمجادها الرفيعة! مستحيل أن يطلب منى وهو الناقد الصريح تغيير رأيى؛ وإنما طلب منى شيئا من الترفق وتشجيع أى بادرة أمل مهما كانت؛ لأن السينما المصرية على حد تعبيره مريضة بما يكفى. النصيحة الثانية هى التركيز أيضا على إبراز معلومات عن العمل الفنى والعاملين فيه بأى شكل ما بخلاف القراءة النقدية التحليلية. وقتها نظرت إليه نظرة صمت طويلة فهمها وقال لى: "أعرف جيدا أن الناقد يتمنى ولو كلمة زيادة ليعبر عن رأيه، لكن مهمة تثقيف القارى مسئوليتنا أيضا بكل الطرق. لا تفترضى أن كل الناس تعرف أن فلانا هو أشهر نجم فى العالم وجنسيته كذا. مهمتك كتابة المعلومة متكاملة، من يعرفها يتأكد منها ومن لا يعرفها سيعرفها، وأنا متأكد أنك ستجيدين توزيع المعلومات داخل المقال بما يخدم الرؤية التحليلية فى المقام الأول فى متن السياق المكثف المتماسك."

منذ هذا اليوم وأنا أسير على الدرب ولا أحيد عنه أبدا؛ لأن النصيحة الأخيرة وسعت من مداركى الشخصية على كافة المستويات، وعلمتنى أدقق فى البحث أكثر ولا أتململ أكثر وأكثر. من هنا تحتل مجلة الكواكب مكانة خاصة جدا داخلى لما لها من ذكريات منقوشة على جدران قلبى، ارتبطت بتشجيعى وبث الثقة بروحى وملء نبع الفرحة بالفن الجميل إلى ما لا نهاية.

أقول ذلك إلى الأستاذ رجاء النقاش رحمه الله ولنفسى ولكل من يحاربون المواهب ويكرهون العلم ويستهينون بالفن. كم من أقلام اغتيلت بدون أى ذنب اللهم إلا معاقبتها من نفوس مريضة بغيضة مهلكة لا تعرف

قيمة الحياة ولا تريد لغيرها أن يتنفس!!!

**نهاد إبراهيم**

**٢٠١٦**

## "من هو/Guess Who's"

## جليفر العصر الحديث يقع وسط جزيرة البشرة السمراء!

"الأب: هل أنت متأكد أنك زوج ابنتى القادم؟!

الحبيب: نعم.. أعتقد ذلك!"

سكت الأب الغاضب المصدوم ولم ينطق.. لماذا غضب الأب وماذا صدم قلبه وارتجت معه مشاعره ليسكت هكذا؟! ليته ما سكت وليته أيضا ما تكلم بعد ذلك.. كاد هذا الرجل أن يتسبب فى تعاسة ابنته إلى الأبد بسبب معتقدات ضيقة الأفق لا تخصه وحده، لكنها فى الواقع تخص عصرا بأكمله ومجتمعا بكل طبقاته.. هذه الإشكالية الفردية الجمعية التى سنتعرف عليها تفصيليا فى القراءة التحليلية القادمة ستكون المحور الرئيسى للصراع الدرامى فى الفيلم الأمريكى الحديث "من هو/Guess Who" ٢٠٠٥ إخراج كيفن رودنى سوليفان. يعتبر الأمريكى سوليفان فنانا متعدد المواهب يعمل ممثلا وكاتب سيناريو، وأخيرا اتجه إلى الإخراج التليفزيونى ثم السينمائى وقدم أعمالا لا بأس بها دون أن تترك بصمة صريحة، لكن يظل تميزه الأكبر فى مجال التمثيل حتى الآن. بدأ عرض فيلم "من هو" فى الخامس والعشرين من شهر مارس الماضى بالولايات المتحدة الأمريكية، واستقر طبقا لمتوسط تقديرات النقاد العالمية فى المنطقة المتوسطة بفعل فاعل، أى بفعل مخرجه الذى أراد له الوصول إلى هذه المرتبة المطمئنة من وجهة نظره لا أكثر ولا أقل..

من أول وهلة سيتوقف عشاق السينما العالمية الرفيعة عند عنوان هذا الفيلم؛ لأنه سيذكرهم بالطبع بعنوان الفيلم الأمريكى الشهير "خمِّن من القادم على العشاء/Guess Who’s Coming To Dinner" ١٩٦٧ إخراج ستانلى كرامر، الذى لعب بطولته الموهوبون سبنسر تريسى وكاثرين هيبورن وسيدنى بواتييه، وهو بالطبع من أهم وأنضج كلاسيكيات السينما الأمريكية والعالمية. لكن بعد مشاهدة الفيلم الحديث سنتأكد أن المسألة لا تندرج فقط فى خانة الشىء بالشىء يذكر. الحقيقة أن الفيلم الحالى إعادة صريحة للفيلم القديم دون أن يخفى ذلك، ولماذا يخفيه وهو الذى يتفاخر بذلك واكتفى بمجرد ذكر جزء من اسم الفيلم القديم دلالة على شهرته الطاغية، التى لا تستدعى استكمال العنوان حتى النهاية. إذا كانت القضية الأساسية للفيلم القديم تتناول باختصار شديد مشكلة العنصرية وكفاح صاحب البشرة السمراء فى مجتمع البيض الغالب المسيطر، مما يعكس الأيدلوجيات السياسية الاجتماعية فى المجتمع الأمريكى ككل فى ذلك العصر، فسنجد أن الفيلم الحديث لجأ إلى الإعادة الصريحة لكنها أيضا متحررة بشكل كبير. يتركز التحرر هنا فى أساس واحد فقط يعكس الأوضاع ويقلبها رأسا على عقب، بحيث يصدر قضية العنصرية فى المقدمة مع الأخذ فى الاعتبار أن مجتمع السمر الآن هو الغالب، وصاحب البشرة البيضاء هو الذى يكافح ليجد لنفسه مكانا بينهم ويتعايش معهم فى سلام وأمان، مثلما ناضل جليفر القزم ليجد لنفسه مكانا فى بلاد العمالقة.. وهذا ليس مستحيلا؛ لأنه ليس حلما متطرفا يحاول الجمع بين الأسد وفريسته فى بقعة مهادنة متعايشة واحدة، لكن

هذا يتوقف على قدرة واستيعاب العقليات الفردية المتداخلة مع الموقف، ومنها سنتطرق إلى الوضع العام فى المجتمع الأمريكى لفتح آفاق المظلة العامة الأعلى. ولنضع فى اعتبارنا جيدا من البداية أنه من الصعب بالفعل المقارنة بين الفيلم الحديث والقديم؛ لأن الأخير يمتلك ثقلا فكريا فنيا عاليا وتوفر له من النجوم والكفاءات والمواهب ما يصعب توفره فى عمل آخر. والفارق كبير بين مخرج ركز مجهوداته لتحقيق هدف ما لكنه لم يستطع لأى سبب ما، ومخرج يعرف ما يريد من فيلمه تماما ويضع يده على الأهداف التى يسعى إليها. بنفس المنطق لا يكمن الفارق بين الفيلمين القديم والجديد فى طبيعة القضايا والطرح والمعالجة فقط، لكن علينا ملاحظة قدرات المخرجين وأهدافهما وفارق العصور والأجواء المحيطة ومدى تأثيرها على العمل المقدم، ومنها ننتقل إلى كيفية تلقى العمل فى حد ذاته، وطبيعى أن يكون هذا الاختلاف المقصود بين العملين له ثمنه الواضح كما سنرى..

على حين تخلى وليام روز سيناريست الفيلم القديم عن البناء الكوميدى إلا نادرا لحساسية القضية الشديدة ومواجهاتها العنيفة، سعى كاتبا القصة السينمائية والسيناريو ديفيد رون وجيى شيريك فى الفيلم الحديث، بالاشتراك مع السيناريست الثالث بيتر تولان إلى إقامة بناء كوميدى صريح من البداية، يمزج بين متطلبات الكوميديا العائلية داخل إطار الأسرة والمشكلات المعتادة والأفراد المختلفين والعلاقات الحميمة، وكوميديا السلوك التى تكشف النقائص والعيوب الاجتماعية التى يتميز بها عصر بصفة عامة، لكنها لا تميل الى نقد العيوب الانسانية الثابتة التى تشكل الجانب الهابط من الطبيعة البشرية، وهو ما يؤكد لنا أن الفيلم يطرح قضيته على المستوى الفردى فى ظل رؤية نقدية لمجتمع كامل فى على مستوى التأويل الأبعد. الموقف الدرامى الأوحد الذى انطلق منه المخرج كيفن رودنى سوليفان لإقامة النسيج العام هو الصدمة القاتلة للأب الأسمر بيرسى جونز (بيرنى ماك)، عندما جاءت ابنته السمراء الرشيقة (زو سالدانا) التى تعيش فى نيويورك مع الشاب الأبيض سايمون جرين (أشتون كوتشر) لتقديمه إلى العائلة بصفته زوج المستقبل. تختلف صدمة الأب التى استمرت إلى نهاية الفيلم وانعكست على كل محاولاته للتفريق بين الحبيبين بكل خططه الخبيثة العبثية الناضجة عن صدمة زوجته السمراء مارلين (جوديث سكوت)، التى سرعان ما تقبلت الأمر الواقع بكل تفهم وانفتاح بصيرة. كانت حسبتها فى غاية البساطة والتلقائية عندما أعلت من عاطفة ابنتها وسعادتها فوق كل شىء، وهو ما يرسم لنا خريطة توضيحية للعقليات المختلفة المنتمية للأفارقة الأمريكيين داخل هذه العائلة مع أنهم يعيشون فى بيت واحد، لكنهم فى الحقيقة يعيشون ويمثلون مجتمعا مختلف التوجهات والأيديولوجيات. بينما انضمت الأم وابنتها إلى حزب الفريق المتعاطف مع الحب الصادق مهما كان لون البشرة، تربع الأب على رأس المعارضين تضامنا مع والده هوارد جونز (هال وليامز) العصبى جدا والطيب جدا، الذى يمثل امتداد الأجيال البعيدة والفكر القديم والموروث المتواصل. فيما بينهما يقف الحبيب الأبيض سايمون جرين ضاحكا حائرا، يحاول التعامل بدبلوماسية مع كل الكمائن الكوميدية التى أعدها له الأب بنزعة تبدو شريرة ضد طبيعته التى يغلب عليها الخير. وعلى حين تفرغ الفيلم القديم لمناقشة قضيته بمنتهى الجدية والعمق مما تتطلب صورة سينمائية فاعلة على

نفس المستوى، اكتفى الفيلم الحديث عن قصد بالتناول الكوميدى لمقالب الأب مع سايمون دون طرح القضية ذاتها للمناقشة بشكل أساسى مثل الفيلم القديم. كان ثمن هذا التناول والتنازل أيضا تراجع الفيلم مقارنة بالنموذج الأصلى، وخضوع صورة سوليفان بشكل واضح إلى متطلبات الممثل الكوميدى دون مشاركة فريق العمل خلف الكاميرا بالشكل الكافى. من الصعب العثور على ملامح إبداع إضاءة لمدير التصوير كارل ولتر لندلاوب، الذى اكتفى بتكوين سياق الكادرات الكوميدية مع التركيز الكادرات الكلوز بأسلوب يغلب عليه التقليدية،بالتعاون مع مونتاج باول سيدور الذى يسارع بالهروب من المشهد للحفاظ على حيوية الإيقاع، ويترك للممثل أكبر قدر من الحرية والمساحة لكوميديا الحوار والجسد، وتصب القطعات تركيزها وتكنيكها طوال الوقت على اقتحام المشهد بعد حدوث بداية المفاجأة، التى يشرع الأب فى تنفيذها بالفعل الآن مباشرة لتضحك الجمهور، ثم القطع على نتيجة هذه المفاجأة فى المشهد التالى مباشرة بفعل خطط الأب القصيرة المدى على قدر عقليته؛ فتحول الفيلم إلى سلسلة مغامرات متوالية صغيرة من الكر والفر بين الفريقين. كما لعبت جمل جون ميرفى الموسيقية على وتر الجو المرح وطبيعة روح العصر الحديث السريع اللاهث، مع عدم إغفال طبيعة موسيقى السود الشهيرة وآلاتها المفضلة. كان من الممكن أن يثمر ديكور كاثرين بيترز – كاردينال وملابس جودى راسكن - هويل أسلوبا مشاركا مؤثرا على الأحداث، لكن الاثنين كانا حاضرين غائبين سلبيين لا يسهمان لا فى تأصيل الصراع الدرامى ولا فى توليد الكوميديا، رغم حصار مشاهد كثيرة داخل منزل العائلة السمراء.

صحيح أن الفيلم قدم معالجة معكوسة كما ذكرنا ليؤكد تفتح عقل من يؤمن بالحب والعدل والتحرر الثقافى تماشيا مع التغير الذى طرأ على المجتمع الأمريكى، ولإثبات غلبة أصحاب البشرة السمراء أو على الأقل عدم اضطهادهم مثلما كان يحدث فى الماضى القريب، لكنه مع ذلك يؤكد المخرج أن التفكير العنصرى ذاته مازال على أشده عند البعض المؤثر من أصحاب المراكز السيادية اقتصاديا وسياسيا. وهو ما يتضح عندما يكتشف الأب فى النهاية مع المتلقى أن سايمون تعرض للفصل من عمله، بسبب تعسف مديره العنصرى الذى رفض على ارتباط موظفه النشيط جدا بفتاة سمراء، رغم كونها من أدق تفاصيل حياة المواطن الأمريكى الشخصية. فى مقابل تأكيد المخرج على استمرار نزعة العنصرية عند البعض وعدم إنكارها، ومعارضة الأب هذه الزيجة كرد فعل منعكس طبيعى لجراح الماضى القريب، حاول تهميش هذا التوجه وعدم مناقشته من الأصل بوضع سيمون الطيب المرح المخلص الصبور جدا على الساحة طوال الوقت لجذب تعاطف المتلقى معه، ومحا تماما وجود هذا المدير العنصرى الذى لم نره من الأساس. وشتان الفارق بين آليات ومدى تأثير المشاهدة المجسمة عن الإخبار السردى الخفيف كما حدث.

يذكرنا هذا العمل بالفيلم الأمريكى الشهير "اخطبنى رسمى/ Meet The Parents" ٢٠٠٠ ثم الجزء الثانى منه "اخطبنى رسمى Meet The Fockers/٢" ٢٠٠٤، والاثنان إخراج الأمريكى جيى روتش.. تأتينا خطوط الاتفاق من حيث مبدأ سيطرة الأب على الحدث وقيادته الدفة دون معرفة أحد للتفريق بين ابنته

وحبيبها. أهم الاختلافات بين ثلاثى الأفلام هو هدف الخطاب الفكرى الذى يسعى كل عمل إلى تسريبه للمتلقى بأساليب موحية غير مباشرة.. بينما يهدف الفيلم الحديث إلى تقديم رؤيته عن قضية العنصرية فى المجتمع الأمريكى بمعالجة مرحة خفيفة كما أوضحنا، كان جزئا الفيلمين الآخرين يهدفان إلى تأصيل التعاطف مع الشخصية اليهودية، المتمثلة فى حبيب الفتاة الأكثر سذاجة واستسلاما من سايمون بطل الفيلم الأمريكى الحديث "من هو". كما تختلف شخصيتا الأب اختلافا تاما بين نموذجى المخرج روتش ونموذج سوليفان رغم تواضع عمله مقارنة بالآخرين، مما تسبب فى العثور على بذور كوميدية وبناء تخطيطى متباين للسياق العام هنا وهناك.. إذا تذكرنا شخصية جاك برنز (روبرت دى نيرو) رجل المخابرات الأمريكية المعتزل فى جزئى روتش، فسنجده باختصار شديد قليل الكلام جدا عميق العينين لا أحد يعلم ماذا يخبىء أو يرتب، ومن الصعب جدا الانتصار على خططه البعيدة المدى، يحسب حسبته ألف مرة قبل تحريك عضلة واحدة من وجهه وجسده. وبالعكس تماما نجد التركيبة الدرامية لشخصية بيرسى سريعة الكلام جدا لامعة العينين واضحة التعبيرات عالية الانفعالات صاخبة، تعتمد على الفعل الصوتى والجسدى أولا ثم إعمال العقل ثانيا، مما يعكس نقاء سريرة هذا المجتمع المصغر من السمر، أسفر عن سهولة مهمة الحبيب وتكوين المشاهد هنا مقارنة بالفيلمين الآخرين تماما. وقد انتهج الممثل الأسمرالضخم بيرنى ماك أداء بعينه فى تناول شخصية الأب الغاضب الخائف، يعتمد على الانفعالات الجسدية بلغة كوميديا الفارس تطلبت مرونة كبيرة وتنوع متواصل فى التعبير وسرعة الفعل والاستجابة، وحضوره الدائم المعلن كما ضوء النهار فى كل لحظة جسديا وفكريا ومعنويا، دون أن يجتذب المتلقى للنفور من هذه الشخصية مقابل حبه لشخصية سايمون، وإلا سيؤدى إلى عكس الخطاب الفكرى المقصود تماما. تماشى المنهج الكوميدى للممثل أشتون كوتشر القائم على المبالغة المحسوبة والبساطة والتلقائية وخفة الحركة والرشاقة الجسدية والتحكم الواضح فى عضلات وجهه كعادته، مع استمرارية المفارقة الكوميدية الصادرة من الاختلاف الملحوظ بين ضخامة جسد بيرنى وطفولية تصرفاته وتعبيراته المشاغبة؛ فأصبح مثل الطفل الذى يأخذ راحته فى مناكفة صديقه الطيب المتسامح حتى يبكيه، ثم يسارع بإخراج لسانه لصاحبه ليغيظه رغم علمه أنه ملجأه الوحيد ليفرغ فيه غيظه من الدنيا دون أن يجنى الصديق الطيب ذنبا، لكنها شقاوة وضريبة حب سمراء وبيضاء لابد منها.. (٤٧٥)

### "مغامرات ليمونى سنيكت/ Lemony Snicket's: A Series Of Unfortunate Events"

### جيم كارى ممثل يتلون ويتشكل كعجينة الصلصال

"إذا أردت أن تشاهد فيلما كوميديا وتضحك، فاذهب إلى صالة العرض المجاورة"..

تحذير جرىء جدا أطلقه سنيكت المؤلف الحقيقى للفيلم الأمريكى "مغامرات

ليمونى سنيكت/Lemony Snicket's: A Series Of Unforunate Events" ٢٠٠٤
إخراج براد سلبرلنج.نلاحظ أن الترجمة الدقيقة للعنوان هى "ليمونى سنيكت: حلقات من أحداث غير سعيدة"، وهو نفس اسم الأصل الأدبى الذى أعده السيناريست روبرت جوردون، مستلهما ثلاثة من أصل أحد عشر كتابا من سلسلة حكايات الأطفال المدوية الشهرة لمؤلفها ليمونى سنيكت المعروف أيضا باسم دانييل هاندلر، وهى الوحيدة التى أقصت سلسلة "هارى بوتر" من قمة قائمة جريدة النيويورك تايمز، وفاقت مبيعاتها عالميا سبعة وعشرين مليون نسخة. وكالعادة يبدأها سنيكت محذرا البشر: "أرجوكم لا تقرأوا أعمالى!". رشح الفيلم لجوائز أوسكار أفضل إدارة فنية وتصميم ملابس وموسيقى ونال أوسكار أفضل ماكياج، بالإضافة إلى ترشيحه وحصوله على جوائز أخرى هامة.

يقدم الفيلم نسيجا دراميا مختلفا للكوميديا السوداء تفتش عن ضحكة مصحوبة برائحة الخوف.لا تنتمى حكاية الأطفال هنا إلى الخرافة البحتة، لكنها تسمح ببعض تجاوزات الواقع بمنطق خيال الأطفال الجامح. ذكرنا أن مؤلف الحكايات هو راوى الفيلم الذى يتدخل أحيانا بصوته (صوت جود لو) ونرى ظلال جسده، ثم يمزج المخرج البناء السردى بالبناء المجسّم لنرى ما يرويه المؤلف. وأسهم وجودنا داخل حكاية للأطفال وللكبار حسب مستويات التلقى فى السماح بحرية تكوين الأحداث وانتظام فوضى الإبداع فى كيان متماس مع الواقع، فى ظل تركيبة درامية خاصة للشخصيات، مع إمكانية تأسيس الجو العام الخيالى للفيلم ليمنحه خصوصية ومرونة.

كالعادة نجده الصراع الأولى بين الخير والشر ورذيلة الطمع، التى تحوِّل دنيا الضحية إلى غابة من المطاردات ومقاومة الطوفان. الضحايا هنا ثلاثة أطفال أيتام من عائلة بودلير الثرية يجمعهم الاتحاد والحب والقوة وتكامل المواهب، وكأنهم إنسان واحد مثالى يستحيل وجوده وحده. بدأت نقطة الانطلاق الدرامية عندما تعرضت حياة الأبناء فجأة إلى زلزال رهيب بفقدان والديهما معا فى حادث حريق مروع التهم القصر العظيم، وعاد الثلاثة ليجدوا منزلهم البديع تحول إلى كومات متسخة من التراب المحروق والرماد الحزين. بعدها يتفرغ المحامى لإيداعهم كل مرة عند أحد أقاربهم ليكون وصيا عليهم وعلى ثروتهم الضخمة، التى لن يحصلوا إليها إلا عند بلوغهم السن القانونية. بما أن الأبناء ليسوا من الأنماط التقليدية مما سيؤدى إلى تولد حكايات مبتكرة، من الأفضل الاقتراب من محاور شخصياتهم لنتقبل قوة صراعاتهم القادمة بتعاطف ومصداقية.. نبدأ بالأخت الكبرى فيوليت (الأسترالية إميلى براوننج) ذات الأربعة عشر عاما، التى تصاحبها دائما علامة مرئية دالة على مكمن قوتها.وكلما عقدت رباطا طويلا حول شعرها أو جسدها أدركنا وصولها إلى فكرة عبقرية لا يجرؤ عليها غيرها. وهناك الشقيق القارىء النهم كلاوس (الأمريكى ليام أكين) الذى يستخدم كل شىء فى وضعه الصحيح بتوقيت مناسب مستفيدا من قراءاته الواسعة، ولا مانع من تقديم حلول غير تقليدية بمنطق المقارنة والقياس وإعمال العقل مبشرا بعالم كبير فى المستقبل. وأخيرا هناك البيبى الصغيرة صانى (كارا هوفمان بالتبادل مع شبلى هوفمان) التى تميل إلى العض كثيرا، ووظف المخرج مناجاتها وتعبيراتها الحركية التلقائية ونظراتها لتلطيف الأجواء القاتمة وخلق ملمحا كوميديا غير متوقع

ولتفعيل الموقف الدرامى، خاصة أنها لا تجيد الكلام بعد، لكنها تشعر وتدرك وتحل أعقد الألغاز وتفعل ما يحلو لها كأمهر ممثلى المايم الصامتين. نستطيع الآن تصور مدى قسوة الصرع الدرامى القادم بين هؤلاء الأذكياء، والوصى الأول الكونت أولاف (جيم كارى) الذى لن نتعرف عليه بسهولة من إتقان الماكياج، الذى حوّله إلى شخص أصلع أحمق قبيح عجيب الملابس نارى النظرات شرير الصوت شعره طائر بحدة إلى الوراء كفروع شجرة جافة جاحدة، يحمل أنفا متدليا إلى أسفل تفتش عن شىء ما وأسفلها شعيرات ذقنه الهائجة التى جاءت خطأ فى المكان الخطأ.. بما أنه يطمع فى ثروة الأبناء يقرر تعذيبهم ثم قتلهم مثلما قتل أقاربهم ووالديهم، وبما أنه ممثل فاشل وصاحب فرقة أكثر فشلا، كان يدعى البراءة أمام المحامى بأسلوب مصطنع ويتنكر فى العديد من الشخصيات لملاحقة الأبناء، حتى بعدما انتقلوا للإقامة عند العم الطيب مونتى (بيلى كونولى) المغرم بصيد وتربية كل أنواع الحيوانات، ثم عند العمة جوزفين (ميريل ستريب) التى تخاف من كل شىء وهى الشجاعة منذ الصغر، بعدما فقدت زوجها وحبيبها الوحيد فى حادث سيىء دبره له أولاف، تماما مثلما دبر حادثتى قتل مونتى وجوزفين. هكذا يمنح بناء حكايات الأطفال رخصة وجود الأنماط الشريرة والطيبة دون اتهامها بالجمود والأحادية، فى ظل تصميم ديكورات شيريل كاراسك بتوجهه القوطى الضخم الداكن المرعب خارجيا وداخليا لمنازل تشبه القلاع، وكأن أصحابها الحاليين انعزلوا وحدهم فى عصور قديمة حتى أن منزل جوزفين مُعلّق وحده على طرف حافة جبلية مدببة بشكل غريب، وكأنه سنة واحدة فى فم فارغ تستند إلى لا شىء.. قدم المخرج عرضا جيدا للتحكم فى الإيقاع العام وطرح رؤيته فى أسلوب وأسلحة الصراع بين الخير والشر بمنهج مسل ممتع ثرى بصريا، طبقا لمنطق الحكايات فى تسلسلها ومغامراتها المتوالية، ولعبت ملابس كولين أتوود مع ماكياج كيفن ياجر مع كادرات، ومنهج إضاءة مدير التصوير إيمانويل لوبيزكى مع المشرف على المؤثرات المرئية ستيفن فانجماير دور البطولة، وقدموا نموذجا جيدا فى تكوين سياق أسطورى جامح بشخصيات مثيرة لها مميزاتها وعالمها الخاص جدا، تتبادل التأثر والتأثير مع الأبناء الثلاثة رغم قصر العشرة. تنزهت موسيقى توماس نيومان بين عالم الطفولة والخيال والحزن وأجواء الجريمة؛ فأضافت حياة صوتية فاعلة لتكوينات الكادرات التشكيلية الخلاقة فى هذا العمل، السائرة فى خطة مدروسة وتعرف كيف تستفيد من التلاعب بالعلاقات الجدلية بين الكتلة والفراغ وتشكيلات السلويت والتحاور مع المساحات الواسعة والتصميمات الغريبة الموحية بأجواء الحكايات الخرافية. وهو ما استلزم تتابعا سرديا خاصا لمونتاج مايكل كان يعلى من قيمة التشويق ويخفف من دماء الجرائم، مع تثبيت اللحظات كثيرا من هول المفاجآت مدركا كيفية التفاهم مع كل شخصية وكل مرحلة، فى ظل أداء كاريكاتيرى مقبول للممثلين بشكل جديد خاصة كارى الذى قدم أداء متمكنا للتنقل بين الشخصيات ومعه ستريب. لكن يبقى الأبناء هم مفاجأة العمل بتلقائيتهم وموهبتهم وقوة شخصياتهم وتركيزهم واستجابتهم الواضحة لتوجيهات المخرج المتيقظ.. (٤٧٦)

## "الرباعى الخارق/Fantastic 4"

## حكايات مارفل منجم جواهر سينمائية لا ينضب أبدا

كثيرون يتطلعون إلى ناطحة السحاب ويثبتون نظرهم على الدور الأخير لبلوغه، وقليلون يتجاوزون الحلم الضيق ويقفزون إلى ما وراء السحاب بطموح لا يرتوى..

يقدم الفيلم الأمريكى "الرباعى الخارق/Fantastic 4" ٢٠٠٥ إخراج تيم ستورى معالجة سينمائية لتيمة الطموح، تقوم على أساس الخيال العلمى والبناء الكوميدى وطبيعة مغامرات الآكشن وعالم الجريمة فى ظل هيمنة أربعة نماذج للأبطال السوبر الذى يقبل الجمهور على مشاهدتهم بشغف، حيث ينوبون عنه فى تحقيق المستحيل وينقلونه من المجهول البعيد إلى الملموس القريب. بدأ عرض هذا الفيلم فى الثامن من شهر يوليو الماضى بأمريكا، وبلغت ميزانيته تسعين مليون دولار نظرا لاعتماده على خدع الكمبيوتر والجرافيكس بشكل أساسى. استلهم كاتبا السيناريو مايكل فرانس ومارك فروست إحدى حلقات سلسلة الكتاب الكوميدى المصور الشهير "حكايات مارفل" تأليف ستان لى وجاك كيربى ليقدما هذا الفيلم، علما بأنه سبق استلهام نفس القصة وتقديمها كحلقات تليفزيونية أعوام ١٩٧٦ و١٩٧٨ و١٩٩٤ وكفيلم سينمائى ١٩٩٤ إخراج أولى ساسون، لكن لم يتم عرضه لأسباب تتعلق بالإنتاج والتوزيع.

البطل لا يُصنع من فراغ، هى بذرة تكبر وتنمو فى أرض صالحة أصلا لها، هذا هو الفارق بين نتيجة الاختبار القاسى الذى تعرض له شخصيات الفيلم الخمسة؛ فنجح من نجح وفشل من فشل.. يتمثل الحدث الوحيد فى هذا الفيلم فى انطلاق خمسة رواد فضاء من الأبطال المغمورين بالنسبة للعامة فى نيويورك، يخدمون من حولهم وسكان الأرض فى حدود طاقتهم البشرية المؤثرة، لكن اتضح أنها قوى محدودة مقارنة بما اكتسبوه فيما بعد من خلال المصادفة القدرية، عندما ذهبوا فى رحلة فضائية لكشف أسرار الجينات الوراثية بأهداف نبيلة. بسبب خطأ بسيط فى حسابات سرعة عاصفة منتظرة تهاجم المركبة الفضائية سحب مخيفة من الإشعاع الكونى محملة بأشعة جاما، أثرت على جيناتهم الوراثية وقدراتهم الآدمية. إن تنوع القدرات ليست هبات مجانية توزع عشوائيا على الأبطال، حيث تكمن القيمة الدرامية فى كيفية إكساب الأبطال طاقات جديدة محسوبة بما يتفق أو يختلف مع النموذج البشرى الأصلى، ليمثل مرآة كاشفة منيرة له يساعده فى تطور البناء الداخلى لشخصيته لصالح الفرد والمجموع معا.. بينما يعانى صاحب الفكرة وقائد المجموعة د. ريد ريتشاردز (إيوان جرافود) قائد المجموعة من محدودية قدرته على التعامل مع المواقف الإنسانية المفاجئة، يكسبه الحادث قدرة فريدة على مد جسمه وفرده بأى شكل كان فى سرعة رد فعل منعكس لا تراها العين. وعلى حين تعانى شريكته وحبيبته السابقة د. سو ستورم (جيسيكا ألبا) من عدم قدرتها على لفت الأنظار إليها خاصة د. ريد، تستطيع الآن الاختفاء عن العيون تماما ولا يتبقى منها سوى ملابسها التى تضطر إلى خلعها عند اللزوم حتى تتدخل لإنقاذ ما يمكن إنقاذه.

كما أنه تستطيع خلق مجال من الطاقة الضخمة حولها لتثبت وجودها العلمى الأنثوى بشكل مزدوج. وهناك شقيقها الأصغر جونى ستورم (كريس إيفانز) الذى يمتلك أصلا طاقة نفسية جسدية طفولية مرحة زائدة ويعشق المقالب واللامسئولية، وقد ضاعف الفيلم من طاقته الكامنة، ويحمل الآن كرة نار داخله ويستطيع الطيران لتشتعل روح المغامرة داخله أكثر، وتبلغ درجة حرارته ما يقرب من ثلاثمائة درجة وبالطبع لايتأثر بسلاح النار؛ لأن عنده ما يكفيه. وأخيرا هناك بن جريم (مايكل شيكلس) الضخم الجسد أصلا، الذى تحول إلى مارد هرقلى بجسد صلب كالخرائط الملاحية البارزة. إذا كان كل هؤلاء يسعون إلى أهداف الخير قبل وبعد الحادث، فعلى النقيض يغرق رائد الفضاء وصاحب رأس المال د. دوم (جوليان مكماهون) فى مستنقع شر لانهائى، ويزداد توحشا بعد تحوله إلى كائن معدنى صلب يمتلك طاقة بلا حدود ويفتك بمن يمسك به بلا هوادة، ويذكرنا قناعه بقناع زعيم الشر فى سلسلة حرب الكواكب الشهيرة..

لم يكن جزافا بدء المخرج تيم ستورى فيلمه بلقطة ثبت فيها مدير التصوير أوليفر وود كاميراته أسفل ناطحة السحاب فى خط عمودى، وأناب عن المتلقى فى التهام كل الأدوار بعينيه فى لحظة زمن خاطفة، فى ظل موسيقى أوركسترالية متصاعدة متوترة للمؤلف جون أوتمان، ليؤكد على تناول الفيلم قضية الطموح وإمكانات البطل السوبر واستجابة لاختبار امتلاك سلطة خارقة. إن الطموح وحده لا يخيف،بل كيفية استغلاله هى الفيصل، لهذا زرع المخرج داخل مشاهد الأبطال الأربعة مع اختلافهم قبل وبعد الحادث روح البساطة فى تكوين الكادر، مع التقارب بينهم وبين بعضهم أو بين الأشياء بمنطق الصداقة والأمان. بقدر ما ضاقت المساحات بينهم وبين عالمهم كوحدة متكاتفة تصحبهم إضاءة نهارية ساطعة أو صناعية مريحة، مع جمل موسيقية مستقرة المزاج مطمئنة لما حولها تعبر عن شخصياتهم الطيبة، بقدر ما صنع المخرج عالما معاكسا تماما لدكتور دوم بخلق العديد من الفواصل المعنوية والمكانية والنفسية بينه وبين الجميع وأيضا بينه وبين نفسه، وأحاطه بعلامات سمعية بصرية دالة تكشف عن طاقة الشر المتزايدة داخله، نراها فى إضاءة خافتة كئيبة تحيطه تنبعث منها رائحة الغدر والموت حتى قبل وصولها درجة الإظلام الكامل، مع توظيف الموسيقى المزعجة فى مشاهده لتنوب عنه فى الحاضر، لإعلان عن رغباته وهو قليل الكلام جدا بلا صاحب، ولتنبىء عن تزايد الأخطار القادمة فى المستقبل. تكفل مونتاج وليام هوى بوضع حواجز فاصلة بين عالم الأربعة وغريمهم الشرير، باستخدام طبيعة القطعات الناعمة لمشاهدهم والحادة المبتورة لمشاهد د. دوم، كما أكد على اتحادهم الدائم فى شكل رباعى مثل المربع الكامل أو فصول العام التامة، من خلال توليف سياق المشاهد بحيث ينتقل من هذا إلى ذاك والعكس حتى يستكمل الرباعى. وما إن يخرج منه للفريق المنافس حتى يعود إليهم سريعا ليسد الثغرة التى فتحها بنفسه وهكذا.. تباينت ديكورات إليزابيث ولكوكس وجاء معظمها تقليديا وزادت زوايا الكاميرات الكسولة أحيانا من رتابتها، ولم تحمل الثمانمائة خدعة بصرية للمشرف على المؤثرات المرئية شبرد فرانكل نفس مخزون المصداقية والمتعة طوال العمل.. أهم سلبيات الفيلم كانت اختيار السيناريو والإخراج الحلول السهلة كثيرا، وعدم دقة اختيار مجموعة ممثلين يحملون بريقا خافتا فى القبول والموهبة

باستثناء كريس إيفانز ثم جيسيكا ألبا، وهو ما يتنافى مع متطلبات البطل السوبر المقنع المبهر إلى الأبد.. (٤٧٧)

## سينما الصيف المصرية

## سطحية.. سذاجة.. إفلاس فاضح.. اقتباسات رديئة

كل من يعشق الفن الراقى ويحترم تاريخ السينما المصرية العريق يتمنى من كل قلبه أن ينقشع فصل الصيف الممل، الذى يحاصرنا بطابور لانهائى من الأفلام الفاسدة، التى يمكن أن نصنفها ببساطة أنها لا تصلح لا للاستخدام الآدمى أو لأدنى درجات الذوق..

نستعرض معا مجموعة من الأفلام المصرية التى اتحدت مع الرطوبة على اختناقنا بالضربة القاضية، لنجد أنفسنا مع الأسف فى غاية الحرج حيث سنفاجأ بأسماء أفلام مبتكرة لا ندرى معناها أصلا، وأسماء أخرى تخرج عن حدود اللياقة العامة في أدنى درجاتها.. على سبيل المثال هناك "حمادة يلعب" بطولة حمادة رزق و"يا أنا يا خالتى" بطولة محمد هنيدى إخراج سعيد حامد و"بوحة" بطولة محمد سعد إخراج رامى إمام و"معلش إحنا بنتبهدل" بطولة أحمد آدم وإخراج شريف مندور و" عيال حبيبة" بطولة المطرب حمادة هلال إخراج مجدى الهوارى و"على سبايسى" بطولة المطرب حكيم إخراج محمد النجار.. نعتقد أن سبب التحرج البالغ بات واضحا تماما الآن، لكن المسألة تعدت هذه مرحلة المسالمة وبلغ حد الغضب الكامل من كل هذه التفاهات التى يحاصروننا بها من كل جانب. كان لابد أن يتحد التفاهة والسذاجة والسطحية، ليكونوا القاسم المشترك الصريح فى كل هذه الأعمال، التى لا ينطبق عليها أبسط مواصفات العمل الفنى السينمائى من الأساس، وجميعا اتفقوا أن يتحججوا أنهم يريدون تقديم الكوميديا، وكل أملهم إضحاك الشعب المصرى الذى لا يعرف أبجديات فن الضحك! الكوميديا فى نظرهملا تتعدى سيناريو يعده أحد من لا يفقه شيئا فى فن كتابة السيناريو من الألف إلى الياء، وكل همهم تفصيل عمل على مقاس نجم واحد فقط لا غير؛ حتى لا يستوعب وجود أى بطلة بجانبه ولو من باب المشاركة البريئة. لهذا نجد أن هذا النجم يحتل شاشة السينما بالإكراه من أول همسة وحتى دقات الختام، وهو لا يفعل أى شىء طوال العمل إلا الحديث بصفة مستمرة دون أن يلتقط أنفاسه ولو لبرهة قصيرة. ولأنه لا يوجد سيناريو والارتجال بابه الواسع مفتوح للجميع، يجد الجميع ضالتهم فى الإفيهات اللفظية السخيفة غالبا والبذيئة أحيانا كثيرة التى يتصورون أنها تحض على الضحك، وهى فى الواقع لا تتعدى أن تكون نكتة سمجة لا تضحك، والأدهى من ذلك أنها مقتبسة عيانا بيانا إما من أعمال سينمائية مصرية يحفظها الجمهور عن ظهر قلب، وإما من أعمال نفس هؤلاء الأبطال المسرحية التى أذيعت بالفعل على قنوات الدش المختلفة. بمنطق الكسل حتى فى ابتكار الإفيهات لجأ فنان مثل محمد هنيدى فى فيلمه "يا أنا يا خالتى" إلى اقتباس شخصية مسرحية كاملة لعبها هو نفسه، وللمرة الثالثة أو الألف يستجدى ضحك الجمهور من خلال تجسيد دور

سيدة بشكل عجيب غريب لا محل له من الفهم أو الفن فى شىء. ثم أضاف إلى هذه التوليفة النسائية حشد غريب من الأغنيات التى تحتاج كلماتها إلى مترجم من العربية إلى العربية، ناهيك عن نوبات متوالية من الرقصات التى يؤديها محمد هنيدى ومحمد سعد بأسلوب من الأفضل أن نصفه أنه منفر لأقصى درجة، وعلى القارىء أن يستوعب كل الملحقات والشروحات من بين السطور.. كما اجتمع هنيدى ومحمد سعد أيضا على ابتكار شخصيات تنطق المفردات بطريقة عجيبة متخلفة، تحتاج إلى قاعات استماع خاصة للتفسير، وهى مع الأسف جزء من كل لشخصية يقدمانها هم وغيرهم أبعد ما تكون عن الواقع المصرية وهويتنا القومية التى يريدون محوها إما بقصد أو دون قصد، والاحتمالان أسوأ من بعضهما البعض! بالفعل لا توجد أدنى علاقة بين حتى مجرد فكرة الفيلم التى نراها والواقع الذى نعيشه، وهو ما يضطر كاتب السيناريو الملاكى للنجوم لتوليف بعض المشاهد التى لا علاقة لها ببعضها البعض حتى يملأ فراغ الساعة ونصف الساعة زمن الفيلم التقليدى. أما عن الإخراج فحدث ولا حرج.. الحقيقة من الصعب العثور على مخرج بعينه فى هذه الأفلام، حيث يسيطر النجوم ومن وراءهم المنتج على كل شىء، وتكتشف أن النجم يضيف ويحذف ويضع الكاميرات ويتحكم فى المونتاج والحوار المبتكر كما يحلو له، والخلاصة دائما مجموعة مشاهد مفككة مهلهلة تعلن إفلاس أبطالها تماما، ولا تتسبب إلا فى ضياع وقت المشاهد وإفساد ذوقه.

على استحياء شديد ظهر فيلمان يحملان الحد الأدنى من الفن السينمائى القابل للجدل هما "أحلام عمرنا" إخراج عثمان أبو لبن و"السفارة فى العمارة" إخراج عمرو عرفة. نحن لا نستطيع اتهامهما بالتهريج والإسفاف، لكنهما فى نفس الوقت يعانيان نقاط ضعف فنية واضحة تتمثل فى السيناريو والإخراج بصفة خاصة، اللذين يفتقدان الحرفية والخبرة والرؤية والقدرة على التواصل والإبداع. العثور على فكرة السكن فى نفس العمارة التى تحتوى السفارة الإسرائيلية لا تكفى وحدها لإقامة صرح فيلم قوى.. على الجانب الآخر هناك مجموعة من الأفلام التى تدعى المصرية،مع أنها من دعاة وهواة التأمرك إلى حد صريح مثل "ملاكى إسكندرية" إخراج ساندرا نشأت و"الحاسة السابعة" إخراج أحمد مكى. يبدو أن الاثنين اتفقا دون قصد على التقليل من قدر مهمة الاقتباس على أهميتها وقيمتها الرفيعة؛ فتنكرا للمصدرين الأصليين الأمريكيين المأخوذ منهما العملان، واكتفيا بالتكنيك البصرى المتأمرك الواضح الذى يعتمد على توليفة القطع السريع للغاية ومطاردات الآكشن والبطل الجبار، مع فارق الإمكانات المتواضعة جدا فكرا وتنفيذا فى الفيلمين المصريين؛ فتأتى النتيجة مضحكة فاقدة المصداقية والجذور والهوية تماما. إذا كان المخرج والسيناريست هما أسوأ مشكلتين فى الأفلام السينمائية التى غزتنا فى هذا الصيف المصرى الكاسح، فالعثور على ممثل أو ممثلة موهوب بالفعل على قدر ولو قليل من الثقافة والقدرة على التفكير أصبح من الأمور الصعبة للغاية، التى تتكفل بإفساد أى عمل فنى جاد وتزيد العمل الساذج تفاهة.لو علمنا كم يعانى المخرجون الجادون على ندرتهم فى اختيار الممثلين، الذين يمتلكون القدرة على الفهم والاستقبال ستصيبنا صدمة حقيقية. لقد فتحت شركات الإنتاج الآن أبوابها لكل من هب ودب ليصبح ممثلا دون أدنى دراسة أو موهبة أو اختبار أو تدريب، والنتيجة الطبيعية أن

الممثل لا يفهم أبسط الجمل التى يقولها، ولا يدرى شيئا عن أبجديات الإلقاء والتقطيع وتنقل الإحساس ومفهوم الحركة وتناول الشخصية ولا أى شىء على الإطلاق، باستثناء الوقوف أمام الكاميرا محتميا بإطلاق إفيهات بلهاء جرداء، أو بادعاء الجدية من خلال تثبيت ملامح وجهه أطول فترة ممكنة، وكأنه قناع بلاستيك بلا حياة من باب الأسلوب الجديد القائم على الفشل والجهل..

آخر فيلم شاهدناه له قيمة سينمائية رفيعة هو "خالى من الكولسترول" بطولة أشرف عبد الباقى وإلهام شاهين وخلود للمخرج الجاد محمد أبو سيف، الذى جمع فيه بين البناء الكوميدى السيكولوجى الموسيقى الغنائى، لكنه مع الأسف تعرض إلى مؤامرة حادة من أصحاب دور العرض، وسارعوا برفعه بعد أسبوعين ويزيد بعدما لاحظوا إقبال الجمهور على الأفلام الجادة ليهدموا المبدأ السخيف أن الجمهور هو الذى يجبرهم على تقديم التفاهات كما يريد؛ فادعوا أن الفيلم لا يحقق الإيرادات الكافية ولم ينجح جماهيريا!!! مع ذلك ستثبت الأيام أى الأعمال السينمائية التى ستفرض نفسها ولو على شاشات القوات الفضائية؟ وأى الأعمال التى ستذهب بغير رجعة إلى سلة مهملات التاريخ غير مأسوف عليها؟؟(٤٧٨)

## "دمعة البرد/The Tear Of The Cold"

## نيران الحب فى مواجهة برودة التعصب

خسارة كبيرة ألا يكون هذا الفيلم الإيرانى المؤثر العميق "دمعة برد/The Tear Of The Cold" ٢٠٠٤ إخراج عزيز الله حامد – نزهاد ضمن مسابقة مهرجان الأسكندرية، لا لأى أسباب فنية اللهم إلا قانون اللائحة الذى يحتم مشاركة دول البحر الأبيض المتوسط فقط فى المسابقة..

إذا كان هذا الفيلم لا يخضع إلى مقاييس وشروط الخريطة الجغرافية الضيقة، فإنه على أى حال لائق تماما من وجهة نظر الخريطة الفنية الرحبة، التى لا تعترف بالحواجز والحدود وكل مهمتها وأملها التفتيش عن الفن الراقى الجميل، حتى لو كانت بلد إنتاجه تطل على كوكب المريخ.. من أجمل ما يميز هذا الفيلم جدية وخطورة وعمق القضية التى يثيرها ويطرحها للمناقشة، وأيضا مدى توفيق المخرج عزيز الله حامد – نزهاد فى تقديم فيلم قومى محلى بحت موظفا بيئته المناخية الوعرة الشاقة جدا لصالح دفة العمل بكل نجاح لتقوده إلى المستوى الأفضل. تدور أحداث الفيلم فى الماضى القريب وبالتحديد عام ١٩٨٣ أثناء الحرب العراقية الإيرانية والحرب الأهلية بكردستان، فى قلب مكان شديد الانعزال والوحشة على الحدود الإيرانية الكردية. الزمان الذى يستكمل رسم ملامح المكان هو عز فصل الشتاء القارص، وهو ما يعنى أن جبال الثلوج الصلبة الشاهقة البياض تحيط بكل شىء ومن أى زاوية ممكنة. لقد بعث الجيش القومى الإيرانى بخبير القنابل وكاشف الألغام المهندس الإيرانى البارع كفيان (بيروزفار)، لإتمام مهمته فى مواجهة الثوار من الأكراد الذين يثيرون القلاقل

ويسببون صداعا مستمرا فى رأس الحكومة وسلطتها المهيمنة على كل شىء. لكن فيما يبدو أن هذا المهندس لم يكن متفردا فقط فى العلوم والأسلحة والقنابل، بل كان مختلفا أيضا فى حبه للغة والشعر وكل ما يخص بلاده وحياتها المدنية المسالمة العذبة، وكان رأيه أن الحل الوحيد والسبيل المتاح للنجاح هو اكتساب عطف الناس من حولهم ولو قليلا. فى خضم أحلامه لم ينس مهمته لاكتشاف ونزع فتيل الألغام التى زرعها المقاتلون الأكراد، مع انشغال باله التام بحب واحترام اللغة والعادات والتقاليد والقيم حتى بلغت سمعته المقاتلين الأكراد واتفقوا على إبعاده عن طريقهم بأى شكل كان. فما كان منهم إلا أن ألقوا بهذه المهمة على عاتق الفتاة الكردية روناك (جولشفتى فاراهانى)، التى ظهرت له على هيئة راعية أغنام جميلة تقوم بدورها هى الأخرى بأعمال تجسس لصالح المقاتلين. بمرور الوقت يجمع بينهم حب الشعر وأمل الحفاظ على الهوية ونزع سلاح التعصب من ألغام القلوب والعقول والأروا..

كان واضحا من البداية أننا أمام سيناريست ومخرج يعرف جيدا ماذا يريد من هذا الفيلم بين يديه، واعيا بكل تاريخ بلاده فى الماضى القريب البعيد وآثاره التى مازالت تمتد إلى يومنا هذا. نجح السيناريست المخرج عزيز الله حامد – نزهاد فى طرح معالجة إنسانية ذكية حساسة لقضية شائكة للغاية، ولم يتوغل داخل معارك الطرفين من الناحية العسكرية ولم ينصر طرفا على حساب الآخر، لكن كل همه هو تأييد وجود الإنسان ذاته فى أى زمان ومكان. هذا الإنسان الذى تقوم على أكتافه الحضارة؛ فيحتفظ الكيان القومى والهوية الروحية بكل شىء يخصها من لغات وفنون ولهجات وعلوم أيضا، لهذا لم يكن هباء اختيار شخصية هذا المهندس الذى يجمع بين العلم والفن معا.. برغم ما يلتصق بمشهد الثلوج المتراكمة من دلالة تقليدية توحى بالبرودة والجمود والموت، فإن المخرج على وعى تام بهذه الإحالة المتوارثة المتعارف عليها ووظفها بالفعل فى الكثير من المشاهد، واجتهد كثيرا فى كسر هذا الحصار الدلالى ليجسد الدفء والحيوية وتباشير الحياة. كما أن هذا البياض الكاسح المحيط من كل جانب والأرض غير الممهدة على الإطلاق تسببت بالتأكيد فى صعوبات أمام المخرج ومديرى التصوير غولامريز آزادى ومحمد داودى إلى جانب النقطة السابقة التى ذكرناها من قبل؛ لأن حصار اللون الأبيض يتسبب بالتدريج فى مأزق تشكيلى لتكرار انفس اللون، الذى يأخذ تركيز العين ويطير بعيدا عن نقطة محددة بعينها، مع اختلاط كافة الأركان وذوبانها فى بعضها البعض حتى لم نعد نعرف الخلفية من المقدمة من الأجناب من الأركان؛ لأنهم جميعا كتل ركامية بيضاء شديد الصلابة تشبه بعضها البعض كعائلة تواءم لا تنتهى أبدا. حتى عندما نزل مع البطلين بعض الأحيان داخل كهف محفور داخل الثلج لكنه على الأقل يتنفس ألوانا أخرى، واجهته مشكلة الإضاءة الخانقة من مصدر صناعى يعتمد على نيران الأخشاب ذات الضوء والتأثير المحدود والارتفاع المنخفض، مما أدى إلى حسابات مختلفة تماما لمونتاج هايدى صافيارى سواء على مستوى السياق العام فى التوليف أو على مستوى إيقاع المشهد ذاته، خاصة مع توالى إصابة البطلين هنا وهناك حتى انعدمت ساعة الزمن. ولم يبقيها على قيد الحياة سوى النغمات الرقيقة القليلة للمؤلف الموسيقى سعيد أنصارى المستوعبة القضية الكبرى، وهذه العلاقة الروحية التى نشأت بغير اتفاق بين المصنفين فى خانة الأعداء بسبب جليد

التعصب الأعمى، الذى مازال يخوض معركة شرسة طويلة جدا ضد شعلة الحب المضيئة. (٤٧٩)

## "شيزو/Schizo"

## الضربة القاضية شعار الحياة والموت على حلبة الملاكمة

من يدخل معركة إما أن يكون منتصرا أو مهزوما. لكن أن تدخل المعركة ومهما انتصرت تصبح مهزوما فى جميع الأحوال وبالضربة القاضية الموجعة، هذا هو الظلم بعينه..

ربما تكون تيمة "الظلم" هى المدخل المناسب لتقديم قراءة تحليلية مختصرة للفيلم الكازاخستانى الروسى الفرنسى الألمانى المشترك "شيزو/Schizo" ٢٠٠٤ إخراج جوكا أوماروفا، الذى يطرح بناء سيكولوجيا اقتصاديا سياسيا بالدرجة الأولى، لا يخلو من لغة عنف رهيبة حتى فى المشاهد التى تخل ظاهريا من العنف. فأنواع العنف ودرجاته لا أول لها من آخر. فى البداية يجب أن نشير أن هذا هو الفيلم الأول للمخرجة والسيناريست والممثلة جوكا أوماروفا، وشاركها فى كتابة السيناريو أيضا سيرجى بودروف. عرض هذا الفيلم فى دور العرض الأمريكية على نحو ضيق فى الثامن عشر من شهر مارس عام ٢٠٠٥، كما شارك أيضا فى مهرجان تورونتو السينمائى الدولى عام ٢٠٠٤.

هذه الحياة المريرة التى يعيشها الجميع تحت وطأة غول وأنياب الحالة الاقتصادية المتردية التى تسلب الإنسان آدميته كأعز ما يملك، وضعتها المخرجة لافتة لتحتل أوائل مشاهدها لتدانا على البيئة الزمنية المكانية، التى ستفتح لنا الباب لنشاركها فى التعايش معها ونتفاعل مع مهانة الإنسان فى زمن يقوم فيه الشباب الصغير بخوض مباريات الملاكمة التى لا شرف فيها ولا رحمة من أجل كسب الحد الأدنى تماما من القوت. يدير هذا الرهان المخزى ساكورا (إدوارد تابيشيف) الذى استقطب الشاب الصغير مصطفى (أولزاس نوسوباييف) أو شيزو كما يعرفه أصدقائه فى موطنه كازاخستان، ويبلغ من العمر خمسة عشر عاما فى بدايات عام ١٩٩٠، وأجبره على ترك المدرسة بسلطة صداقته لوالدته، وكلفه بمهمة العثور على رجال أقوياء يتدخلون فى معارك لصالح صاحب العمل. لكن مصطفى أو شيزو لم يحضر له سوى المدعو على (جيراتزان توجيباكير) الذى يكبره ببضع سنوات فقط، ومن سوء حظه أو ربما من حسن حظه أنه بالطبع لم يتحمل اللكمات الهائلة التى انهالت عليه من كل جانب فوق حلبة العراك، أثناء خوضه معركة غير متكافئة تماما مع خصم عنيف للغاية، لكن قبل أن يفارق الحياة أعطى لمصطفى كل أمواله التى اقتنصها فى معركته المخيفة ودفع حياته ثمنا غاليا لها، كى يعطيها بدوره إلى صديقته زنكا (أولجا لاندينا) ووالدة الطفلة الصغيرة التى تبلغ من العمر خمس سنوات، لكن شيزو الذى لم يستطع مصارحتها بالحقيقة يعطيها النقود، بعدما يخترع تمثيلية عن على الذى لا يعلم عنه شيئا الآن حسب قوله. ومثلما كان موت على يحمل قدرا من التوقع الممتزج

مع قدر من المفاجأة، نشأت علاقة حب مفاجئة أيضا بين شيزو وهذه السيدة التى ربما مازالت تنتظر أو أعلنت يأسها من الانتظار الذى لا نهاية له..

لم تحاول المخرجة والسيناريست تجميل الواقع بأى شكل من الأشكال، ولم تضف عليه لمسات فرشاة الماكياج ليبدو محتملا أو أقل عنفا، لكنها عبرت دراميا وبصريا وسمعيا عن الحياة القاحلة فى كازاخستان التى يحياها كل هؤلاء، الذين يشتركون فى نفس الآلام والمصير وعذاب الانتظار وصعوبة الحصول على أموال. لم تكن ساحة المعارك سوى استعارة مكثفة لتمثيل وتجسيد الحياة فى المجتمع ككل، مع أننا لم نر منه سوى عدد قليل جدا من الشخصيات بعيدا عن الأنماط العابرة هنا وهناك. تعامل مدير التصوير حسن كديرياليف بذكاء مع الأماكن المغلقة أو مع الأماكن الرحبة الممتدة بصريا، خاصة حول منزل السيدة التى تنتظر على، ليوحد بينهما فى اللغة والقيمة والدلالة ويغلق منظور المكان المتسع ليتساوى مع اختناق المكان المغلق، مع استثناء لحظات قليلة سمح فيها ببعض الحرية فى المنظور والإحساس بالمساحة أثناء علاقة الحب بين شيزو وحبيبته الجديدة، بعيدا عن الوحدة القاتلة التى كان يحياها كل منهم بمفرده قبل لقائه بالآخر. كما قدمت موسيقى كلانسى سيجال مجموعة من التنويعات على وتيرة الحزن والترقب، وأقامت جدلية سمعية شعورية مع مساحات الصمت الكبيرة التى يتضمنها الفيلم، لتكوينمنظومة متكاملة من البناء الإشارى السمعى داخل هذا العمل. كما استطاع المونتير إيفان ليبيديف استيعاب الفارق بين القطعات بين مشاهد حلبة الصراع الهستيرية التى تسيطر عليها لغة العنف؛ فكان يقفز من هنا إلى هناك. وكأن هناك من يطارده وهو يريد أن ينجو بحياته، وذلك على اعكس من إبطاء شحنة السرعة والتوتر الظاهرى الحركى العددى بعد انتقاله إلى بت السيدة؛ لأن الحياة نفسها اختلفت بين البطلين فى هذا الفيلم الذى يلعب فيه الفقر دور البطولة الرئيسى بنجاح كبير.(٤٨٠)

## "محروم من الحب/Lovelorn"

## لا تحايل ولا فرار

منذ الوهلة الأولى يستوقفنا العنوان المختار للفيلم التركى الجميل "محروم من الحب/Lovelorn" ٢٠٠٤ سيناريو وإخراج يافوس تورجل، نظرا لما لهذا العنوان من جاذبية من الناحية الجمالية، ولما له أيضا من اتصال وثيق بالقضية المطروحة فى هذا الفيلم من أقرب نقطة..

إذا كان فعل الحرمان قد وقع بالفعل كما يشير العنوان وأصبح أمرا واقعا لا محل له من الفرار أو التحايل عليه، فعلينا إذا أن نفتش عن الثنائية التى تحتوى هذا الفعل القائم بالفعل ونضع أيدينا على طرفيها؛ لأن كل فعل بطبيعة الحال لابد له من فاعل ومفعول أى ظالم وضحايا. لكننا فى الحقيقة لن نقدم قراءة تحليلية درامية بصرية لهذا الفيلم الإنسانى من منطلق البحث عن الجانى أو الإدانة

الجافة الحادة بين ضفتى المـدين والمـدان؛ فالعلاقـات الإنسـانية العاطفيـة أعقـد بكثير من هذا التصنيف السـاذج الـذى يـريح الـبعض رأسـه بإصداره لينتهـى الأمـر ويحتضر ثم يموت تماما بأى شكل كان. أجمل ما يميز هذا الفيلم الهادىء ظاهريـا أنه يطرح قضية الحـب وممارسـته وكيفيـة التعبيـر عنـه علـى أكثـر مـن مسـتوى، متـوغلا بـين علاقـات الأحبـاء والأزواج والعلاقـة بـين الأب وأبنائـه وبـين الأشـقاء وبعضهم البعض، وهو ما يعنى أننا أمام منظومة شبه متكاملة من دائـرة العلاقـات الدراميـة فـى نسـق العائلـة التركيـة العاديـة التـى تمثـل الطبقـة المتعلمـة المتوسطة، وكل ما يتماس معها من أبعاد اقتصـادية سياسـية نفسـية اجتماعيـة تحت مظلـة مـن القمـع والقهـر والضحايا فـى النهايـة هـم جميـع الأطـراف علـى السـواء..

بـرغم أن الفـيلم لا يطـرح قضـيته الكبيـرة بألفـاظ فلسـفية مجوفـة ولا برؤيـة متعالية، فإنه فى الحقيقة يقدم معالجة هامة لوجود المدينة الأفلاطونيـة المثاليـة الفاضلة، التى حاول المدرس التركـى المثـالى نظـيم (سـنير سِـن) طـوال حياتـه بنائها بيديه داخل قلبه وحـول نفسـه وشـرنقته الصـغيرة، متفرغـا للاهتمـام بكـل تلاميذه بشكل مبالغ فيه تقديرا للرسـالة العلمية، إلى أن بلغ سـن المعـاش وبـدأ يعمل سـائق تاكسـى فى أسطنبول لسيارة يملكها صـاحبه القـديم الـوفى، ويبـدأ فى التجول وتكشف وجوه جديدة من البشر يلـف بهـم داخـل الميـادين الواسـعة، وكأنه يولد مـن جديـد فـى عـالم يخلـو مـن المثاليـة التـى كـان يتمناهـا. أحسـن السيناريست والمخرج يافوس تورجل القفز عبر ماضـى المـدرس الحنـون سـريعا، وبدأ نقطة انطلاق الصراع الـدرامى مـن بعـد بلوغـه المعـاش بالفعـل، ليرينـا أهـم مرحلة مشوقة وهى حصاد ما جنـى المـدرس الهـادىء داخليـا طـوال حياتـه.. إذا كان المدرس نظيم قد حصد حب أنماط بشرية مـن تلاميـذه لا نعـرفهم ولا داعـى لذلك وأدخلهم جنته، فقد جاء ذلك على حسـاب زوجته الراحلة وابنه وابنته الـذين طردهم دون قصد من جنة قربه إلى جحـيم البعـد التـام عـنهم، منشـغلا برسـالة بشرية عالمية ومتناسيا أقرب الناس إليه. من هذا المنطلق نستطيع التعامل مـع أسرة نظيم بوصفها دائرة ضيقة من العلاقات الدرامية تلفها الغربة، وبوصـفها أيضـا تحمل أبعادا موسعة لكيفية صعوبة تلاقى أجيال الماضـى والحاضـر. بوسـعنا أيضـا تأويل مفردات الصراع الدرامى كاستعارة رمزيـة للمجتمـع التركـى المعاصـر ككـل، بما يضم من أعمار وأفراد وطبقات أيضا يلفها الحزن والبحث عن الذات. قدم الفيلم تعويضا عن اختفاء الجيل الحديث الذى يمثله أبناء نظـيم وبـدلا مـن التوغـل داخـل تفريعات لا حصر لها من المجتمع التركى الواسـع، واكتفى بصنع جسـر موصل بـين الأغراب من خلال ظهور دنيا (مِلتِم كامبل) مغنية بالملهى الليلى لجأت إلى منزل نظيم مع ابنتها الصغيرة هربا من زوجها السـابق خليل (تموسـين إسِـن) العصـبى للغاية، والذى تشاجر معها وأصابها بعنف كنذير لفقدان حياتها فى القريب العاجل، وهى التى أحبته وأحبها سـابقا فيما يتعارض مع رغبة أسـرته الثرية تماما. نجحـت حيلة الفيلم الدرامية فى إيواء الفتاتين فـى إثـارة اعتراضـات عائلـة نظـيم بشـدة، لتـؤدى فـى النهايـة إلـى مواجهـة كـل إنسـان بحقيقتـه مـن خـلال مـرآة كاشـفة فاضحة، ليبحث كل منهم عن مدينته الأفلاطونية الفاضلة علـى طريقتـه الخاصـة، علمـا بـأن الجميـع يعـانون الحرمـان مـن مختلـف أنـواع الحـب، لهـذا جـاء مشـهد المواجهة العنيفة بين الأب وابنته قرب النهاية كواحد من أقوى مشاهد هذا الفيلم على الإطلاق وأكثرها تأثيرا ومتعة.

نجح المخرج يافوس تورجل فى تقديم عمل يتسم بالبساطة محملا بقدر من الدفقات الموسيقية ونوبات الغناء الملطف، طارحا رؤيته فى المجتمع التركى المعاصر من خلال تيمة اجتماعية أسرية لها مدلولات متعددة مباشرة وغير مباشرة، مدعمة بوجهة نظره الفاعلة التى صاغها فى تكوين الكادر من خلال مدير التصوير سويكوت توران والمؤلف الموسيقى تامر كيراى والمونتير بولنت تسار رغم ميلودرامية النهاية المفجعة المتوقعة من البداية. مع ذلك يعتبر هذا الفيلم استمرار لسلسة تفاعل المخرج مع مجتمعه بكل تطوراته بمنهج سلس خافت النبرة، متيحا قدرا كبيرا من مساحات التمثيل لفريق عمله أمام الكاميرا، فى منطق متشابه لرؤيته التى قدمها – رغم الفارق – فى فيلمه الشهير "محسن بك" ١٩٨٧، الذى يعد أحد أهم كلاسيكيات السينما التركية على مر تاريخها.. وظف المخرج أدواته لتجسيد التنويعات المقدمة للإحساس بالحرمان من الحب على مختلف الشخصيات رغم ارتباطها فى دائرة تضيق تدريجيا، من خلال إحالات ودلالات سمعية بصرية تتناسب مع مأزق كل شخصية تتماس مع الدلالات التى تعبر عن أقرب شخصية ترتبط بها وهكذا، مراعيا فارق الأعمار والأجيال والمرحلة التى يمر بها الصراع الدرامى على حدة بالتكنيك التصاعدى المتدرج البناء والتكوين. برغم تشعب الأزمة التى يعانيها الأب على المستوى الفردى والجمعى والرمزى، فإنه فى الواقع مواطن هادىء لم يقصد الإيذاء، لهذا حرص المخرج على إحاطته دائما بكادرات هادئة مسالمة، لكنها شبه منعزلة دائما وسط إضاءة ينبعث منها مزيج من الصفاء الممتزج بالجرح الحزين. ظلت شخصية نظيم محاصرة فى حيز مهمش من الكادر مهما كانت بارزة ظاهريا، دلالة على موقعها على الخريطة الحياتية والنفسية الحالية، إلى أن تغيرت الأوضاع بظهور دنيا رغم مشاكلها الضخمة التى جرجرتها وراءها، لتبدأ الألوان المزدهرة فى الزحف على المشاهد وتتخلل الأغنيات لحظات الصمت وتتفاعل معها لتفضها وتنهيها. كما ازدادت علاقات نظيم بالأشياء من حوله حتى فى بيته وأيضا بأصدقائه الذين اجتمعوا على مساعدته، وهذا ما يختلف تماما عن البناء البصرى السمعة الهستيرى فى كل مشاهد الزوج خليل، بما صاحبه من قطعات متوترة للغاية وتوليف يخرج عن قضيب السياق العام التقليدى، طالما أننا أمام شخصية قاهرة ومقهورة فى نفس الوقت لا تدرى هى نفسه الخطوة التالية التى ستقدم عليها بعد لحظة واحدة. أيهما أكثر احتمالا؟؟ البحث عن علاقة حب هادئة دون جدوى، أم العثور على الحب فعلا ثم الحرمان المفاجىء منه دون سابق إنذار؟!!(٤٨١)

## "The Island/الجزيرة"

## صراع الجبابرة بين الأصل والصورة

"أنت سعيد طالما بقيت القهوة ساخنة".. مثل إسبانى ينطبق كثيرا على مفهوم الصراع الدرامى للفيلم الأمريكى "الجزيرة/The Island" ٢٠٠٥ للمخرج الأمريكى الشهير مايكل بيى.. الحقيقة أن هذا الفيلم محير فى تصنيفه كثيرا.

فهو خيال علمى صريح إلا قليلا من الواقع، كما أنه عمل واقعى صريح إلا قليلا من الخيال.. ليست فزورة لكن هذا هو ما شاهدناه بالفعل، مع الأخذ فى الاعتبار أن الواقعية التى نقصدها تتعلق بالبناء ذاته والمعالجة وليست بمبدأ تماس العمل الفنى مع الواقع؛ لأن هذا هو المفترض من كل الأعمال السينمائية مهما كان تصنيفها. يطرح الفيلم قضية الاستنساخ لكن بمعالجة سينمائية مختلفة ورؤية جديدة من وجهة نظر المستنسخين أنفسهم، والاستنساخ كتقدم علمى لم يعد بعيدا بل إنه يمارس على مستويات كثيرة ويتقدم كل يوم بشكل مذهل، وقد أكد الفيلم على هذا القرب الشديد عندما حدد زمن الأحداث فى منتصف القرن الحادى والعشرين الذى نعيشه. إذا كان المكان على كوكب الأرض وفى قلب أمريكا، فهذا يعنى أننا أمام قضية واقعية البناء تقريبا معاصرة لنا بشكل كبير.. ليس غريبا أن نجد المخرج الأمريكى ستيفن سبيلبرج شريكا فى الإنتاج وموزعا للفيلم، وهو الذى يهوى هذه النوعية ويدفعها لتفرض نفسها على الساحة الأمريكية والعالمية، وبالفعل بدأ عرض هذا الفيلم فى الثانى والعشرين من شهر يوليو الماضى وحقق ثلاث نجوم، علما بأنه لا توجد أى علاقة بينه وبين فيلمين أمريكيين بنفس الاسم الأول ١٩٧٧ إخراج روبرت فويست والثانى١٩٨٠ إخراج مايكل ريتشى.

أقام مؤلف القصة كاسبيان ترادويل - أوين الذى شارك فى كتابة السيناريو مع أليكس كوتسمان وروبرتو أوركى بنائه الدرامى، على أساس فرضية تعامل معها الأبطال مثلما تعاملنا معها كحقيقة ثابتة لا تقبل جدلا أو مناقشة، لكن اتضح أن كل هذا وهم وخداع وأن المسألة أكبر وأعقد من ذلك بكثير.. ما بين القناع وما وراءه كان لابد أن تثار التساؤلات التى أدت إلى اكتشاف الحقائق تدريجيا بمعرفة بطلى الفيلم فى نفس التوقيت الذى يكتشفه معه المتلقى، مما يحدث أثرا أكبر وأفضل من حيث التشويق والإثارة، ويزرع أرضا من التوحد فى تلقى الصدمات وتحليلها والتعامل معها أولا بأول. ولأن أول وآخر الخيط كان فى يد بطل الفيلم لنكولن ٦ إيكو (إيوان مكريجور)، كثف المخرج مايكل بيى كل تركيزه على هذا الشخص وحده دون غيره خاصة أنه ينام فى غرفة بمفرده. وكلما قام بأى تصرف حتى لو غسل يديه تظهر أمامه شاشة إليكترونية مستطيلة صغيرة مثل الشريط الرفيع تمنحه إحصائية جديدة فى معدل صحته، وهو ما يدل على حماية زائدة وعلى حصار زائد فى نفس الوقت. وكلما أفاض مدير التصوير ماورى فيورى من الكادرات الكلوز التى توضح اعتياد البطل على هذا الأمر ثم ضيقه ثم دهشته ثم صدمته ثم فزعه بالتدريج على مدى الصراع الدرامى طوال الفيلم، تأكدنا أن الفيلم يقصد التعامل مع الأحداث بوجهة نظر ذاتية ربما لا تسمح للآخرين بطرح وجهات نظرهم بما يكفى، وهو ما يجعلنا نتيقظ جيدا لكى لا يأخذنا أحد فى تياره ولو بمنطق التعاطف ونحن لا ندرى. الفضول يثير الدهشة والدهشة تثير التساؤل والتساؤل يستوجب البحث عن إجابة والبحث يؤدى إلى المعرفة، هكذا كانت فلسفة الإنسان منذ يومه الأول على الكرة الأرضية، وهو نفس ما اتبعه لنكولن فى هذا السياق، الذى أوهموه مثله مثل غيره ممن سنراهم حوله بمجرد ما يخرج من حجرته الأنيقة أو كهفه المخصص له، وأقنعوه أن الكرة الأرضية فى الخارج تعرضت إلى الدمار الشامل، ولم يتبق منها غير هؤلاء ممن يلبسون الملابس البيضاء، وكل أملهم أن يرسى عليهم الاختيار العشوائى للذهاب إلى

الجزيرة الرائعة التى تشبه حدائق الحواديت الخرافية؛ لأنها المكان الوحيد الباقى على الأرض الذى لم يتعرض للتخريب والتلوث. كان واضحا من البداية أن البطل مختلف عمن حوله؛ فاستحق أن يكون بطلا عندما تشكك فى كل شىء وأقنع زميلته جوردان ٢ دلتا (سكارليت جوهانسون)، التى تقارب معها روحيا بالتساؤل والاحتيال والهرب من هذا العالم الغريب الذى يديره ميريك (شون بين)، وهو ليس النجم الكبير شون بين ويتضح الفارق فى حروف اللغة الإنجليزية وليست العربية.أخيرا بدأت ملامح الوهم الكبير فى التكشف..

ساعدنا المخرج مايكل بيى فى فك شفرة اللغز من خلال مدير تصويره الذى تعامل مع البطل كشخصية مستقلة وكنموذج نمطى لأصدقائه المنعزلين فى هذا العالم، من خلال المؤلف الموسيقى ستيف جابلونسكى بجمله الموسيقية المتصاعدة التى تحيلنا إلى حدوث أمر جلل، ومن خلال مونتاج باول روبل وكريستيان واجنر الذى تعامل مع غرفة البطل والحياة التقليدية لهذا العالم المحيط بشىء من البط الذى يشبه مسح الآلة، ومن خلال حركة الممثلين ونظراتهم التى بدت ثابتة لا تتفاعل ولا تقاوم ولا تتساءل ولا تندهش، ليشككنا أن كل ما نراه وهما وغير إنسانى. ثم اكتملت الدلالات البصرية التى قدمها المخرج من خلال ملابس ديبورا إل. سكوت البيضاء لكل السكان مع خط أزرق خفيف، لكنها بلا موديل ولا شخصية ولا ألوان ولا روح ولا تبين أى ملامح للجسد أو للجنس.ينطبق نفس الحال على ديكور روزمارى جراندنبرج الأنيق جدا المنظم بشدة، لكنه تنظيم آلى ينقصه فوضى الإنسان ولمسة الفنان، كأنه عالم يتأرجح بين دنيا البشر والآلة. هذه هى الحقيقة بالفعل التى اكتشفها البطل عندما عرف أنهم كائنات مستنسخة محبوسة فى عالم منعزل، كل منهم يحمل صورة طبق الأصل من إنسان يعيش فى الدنيا الواسعة القريبة جدا، مهمتهم أن يكونوا جاهزين إذا احتاج الأصل لأى عضو أو مادة من الصورة.إن حلم الجزيرة ما هو إلا انتقال من العزلة الأصغر إلى العزلة الأكبر النهائية لصالح صحة وخلود الجنس البشرى. لكن عندما يكتشف المستنسخ أنه أفضل من الأصل ويستحق الحياة،وبعدما أضافوا إلى جيله دون قصد الفضول والذاكرة التى ولدت ممارسة العاطفة واللغريزة، نكتشف تعقيد القضية الشائكة التى قدم لها المخرج رؤيته لها بمعاونة إريك بريفج مشرف مؤثرات المرئية، وإن كان ينقصها الإبهار والحبكة ليبدأ المستنسخان حياتهما فى سعادة ويشربان القهوة ساخنة بدلا من الإنسان الحقيقى الذى برد فنجانه منذ زمن وهو لا يدرى.. (٤٨٢)

## "حماتى تجنن/Monster-In-Law"

## جين فوندا تبث عطورها فى فيلم متوسط جدا

كان من المتوقع أن يحقق الفيلم الأمريكى الكوميدى "حماتى تجنن/Monster-In-Law" ٢٠٠٥ إخراج روبرت لوكيتك قدرا كبيرا من النجاح على الأقل لوجود نجمتين كبيرتين فى فن التمثيل، لكن يبدو أن الموهبة قد ساهمت فقط فى إرساء الفيلم على حافة الأمان دون زيادة ومن حسن الحظ أنها بلا نقصان؛

لأن الممثل مهما أوتى من موهبة وحضور وحيوية ملتزم بالسيناريو المطروح ورؤية المخرج وقدراته أيا كانت ومحكوم فى إطار دوره المحدد فقط لا غير..

أهم ما يستلفت نظرنا فى هذا الفيلم هو عودة الممثلة الكبيرة جين فوندا إلى شاشة السينما بعد غياب طويل، وكان آخر أفلامها "ستانلى وأيريس" ١٩٩٠ أمام النجم الكبير روبرت دى نيرو. وقد عادت جين فوندا مع المخرج الأمريكى الكوميدى روبرت لوكيتك الذى قدم من قبل عملين فقط هما "انتقام شقراء" ٢٠٠١ و"اربح موعدا غراميا مع تيد هاملتون" ٢٠٠٤، ونلاحظ هنا أن عملى المخرج السابقين حققا نجاحا متوسطا ومعهما لم يستطع التغلب على نقاط ضعف السيناريو تماما مثلما لم يفعل فى هذا الفيلم.. فى البداية نحدد أهم نقاط الضعف البارزة التى عانى منها سيناريو آنيا كوشوف وريتشارد لاجرافينيس، وهى تقديم فكرة الصراع المعروف الأزلى بين غالبية الحموات وبين زوجات الأبناء، لكن المشكلة الحقيقة جاءت فى تقليدية المعالجة أولا وأخيرا، ولنعتبرها هذه هى المظلة العامة التى سنفكك شفراتها تدريجيا لنعرف ما حدث معا هذا الفيلم.. لعب المخرج على لغة كوميديا الموقف والفارس بالامتزاج مع الكوميديا الرومانسية، التى قامت على أكتاف العلاقة العاطفية التى نشأت بين الشابة الرشيقة جدا النشيطة جدا شارلوت كانتلينى (جنيفر لوبيز) قليلة الحظ فى الحب وتضع همها فى ممارسة العديد من الأعمال الصغيرة التى لا تحقق لها خريطة محددة لمستقبلها، وبين الطبيب الوسيم الثرى الشاب كيفن فيلدز (مايكل فارتان) الذى تتهافت عليه السيدات كالعادة، لكنه سهم كيوبيد الذى اختار الحبيبين معا.. لم يكن هناك أى عائق يحول دون إتمامها هذه الزيجة كالأسباب المعتادة، مثل العلاقات السابقة لأى منهما أو ظهور حادث مفاجىء فى حياتهما أو إعلان سر قديم مثلا، لكن العائق الوحيد الذى وقف بينهما وكافحت شارلوت وحدها لإزالته دون علم الحبيب هى فيولا (جين فوندا) والدة حبيبها أو حماتها فى المستقبل القريب مقدمة التليفزيون الشهيرة جدا التى أفنت عمرها فى هذا المجال، وفجأة تعرضت إلى الفصل المباغت من عملها قبل معرفتها بهذا الارتباط لرغبة المحطة فى الاعتماد على الوجوه الجديدة.. من هذا المنطلق سعت فيولا إلى التفرقة بين الحبيبين بكل الطرق اللاأخلاقية والمقالب الكوميدية حتى تستأثر بابنها وحدها وأذاقت حبيبته الأمرين خاصة أثناء تغيب ابنها فى عمله، وهذا ما يذكرنا بطبيعة الحال بالفيلم الأمريكى الشهير "اخطبنى رسمى/Meet The Parents" بجزئيه الأول والثانى، مما يحيلنا أيضا إلى عقد مقارنة سريعة بين هذا الفيلم والفيلم الأمريكى الحديث "من هو/Guess Who" الذى عرض بمصر منذ شهور قليلة فقط. كل ما ميز هذه الأفلام وغيرها لن نجده هنا فى هذا العمل، خاصة فى أوراق السيناريو التى لم تضف جديدا للمعالجة السينمائية التقليدية ولم تنقذها بالموهبة؛ فتركت الفيلم فى إطار المشاهد المكتوبة بخيال محدود جدا واللجوء إلى أقرب وأسهل الحلول الممكنة المتوقعة بالطبع، كما تركت فراغات كبيرة وثقوبا واضحة فى المشاهد كان من الممكن أن تمتلىء باللحظات الكوميدية والمواقف المبتكرة. لكن السيناريو والمخرج كانا يقومان سريعا دون وجه حق بالتخلص من المشهد باستعجال من لا يملك وقتا أو من لا يمتلك موهبة تسعفه وتشد من أزره حتى النهاية. وبرغم أن مجرد ظهور جين فوندا على الشاشة فى الحقيقة منح الفيلم روحا مختلفة تماما، وكأنه

استيقظ من سباته الذى كاد يغرقه قبل ظهورها، فإن الفيلم لم يستفد بالشكل الكافى بمعطيات وظيفتها إلا فى مواقف قليلة جدا لا تستحق ولا تخدم الصراع الدرامى وتعمقه، كما لم يوظف وجود بطل الفيلم ذاته بشكل إيجابى، ولم يفعل المخرج شيئا بتعدد المهن التى تمارسها شارلوت باستثناء وظيفة تمشية الكلاب التى ساهمت فى معرفتها بحبيبها. فى نفس الوقت لم يتطلع الفيلم للاستفادة بالمجتمع المحيط بشارلوت فى شىء إلا فى مشاهد قليلة جدا لأصدقائها كان من الممكن أن تحل شارلوت محلهم بسهولة، والوحيدة التى استفاد بها الفيلم قدر المستطاع هى سكرتيرة فيولا السمراء روبى (واندا سكايز) التى لعبت دورا فاعلا بعض الشىء فى دفع الأحداث وتعديل مسارها. الغريب أن الفيلم استبعدها فجأة فى منتصف الطريق ليخلى الطريق للمواجهة الشرسة بين شارلوت وفيولا، والنتيجة أنه لم يستثمر إخلاء الملعب لهما ولا ترك لنا الشخصية الثالثة للخروج من مأزق الحصار الثنائى، خاصة مع أداء واندا سكايز التلقائى البسيط بمنهج تمثيلى مختلف مقتصد أكثره حوارى ثابت، وعرفت الممثلة كيف ترسم لنفسها شخصية مستقلة خارج حدود جين فوندا بالتحديد.

كل هذه الفراغات اخترقت جذور هذا الفيلم الكوميدى رغم اجتهادات جنيفر لوبيز الواضحة، ولم يستطع المخرج التغلب على كل ما سبق، وأيضا لم يضف إليه جهدا إبداعيا بصريا يستوقفنا لنتأمله ونحلله. لهذا ترك مدير التصوير راسل كاربنتر والمؤلف الموسيقى ديفيد نيومان ومونتاج سكوت هيل وكيفن تنت يعملون فى إطار الكادرات التقليدية لأفلام كوميدية مقولبة شاهدناها كثيرا من قبل حتى انقلبت فى بعض الأحيان إلى كادرات تليفزيونية تستسهل الكلوزات أى اللقطات القريبة، التى تلقى بحملها على الممثل بشكل كبير. قامت ملابس كيم باريت بدورها فى تعريف شخصيتى البطلتين والفروق بينهما بما أتاح لها الفيلم فى إطار سطحية التركيبتين، بينما جاءت تصميمات ديكور أندرو منزس وأنطونى دى. بايللو فى ألوانها ومواضعها واختياراتها لا، تحمل دلالة بعينها ولا تبوح بما نعرفه أو لا نعرفه. وإذا افترضنا استبدال أو استبعاد أى قطعة ديكور، فلن يحدث أى شىء. لكنه فى النهاية أداء جنيفر لوبيز وجين فوندا وواندا سكايز، الذى استبقانا لمشاهدة هذا العمل المتوسط حتى النهاية.. (٤٨٣)

## "مدغشقر/Madagascar"

## الأسد حائر بين صديقه الأليف ومعدته المتوحشة

ملك بلا تاج يساوى صفر، بلا عرش يساوى صفرين، بلا مملكة ولا شعب لم ولن يساوى أى شىء أبدا.. الجميع يعرفون الملك الحالى، لكن لا أحد يعلم أبدا من هو الملك القادم، إلا مملكة واحدة لا يتغير جنس ملكها أبدا.. تتغير الأسماء ويظل الملك أسد الغابة المطلق بقوته وزئيره وطعامه الذى لا يعرف غيره. اليوم الذى سيتحقق فيه المستحيل ويفقد الأسد شهيته للحكم، هو اليوم الذى ستحقق فيه المعجزة ونسمع عن أسد أصبح نباتيا..

النصف الأول من المستحيل فقط تحقق من خلال فيلم الرسوم المتحركة الأمريكى الكوميدى "مدغشقر/Madagascar" ٢٠٠٥ إخراج الثنائى إريك دارنل، الذى قدم من قبل فيلم الرسوم المتحركة الناجح "نملة/Antz" ١٩٩٨ ومعه زميله توم مكجارث فى أول أعماله السينمائية. يبدو أن الاثنين موهبتان مبشرتان بالخير قابلة للتطور واكتساب الخبرة. علينا ألا نخلط بين فيلمنا الحديث وفيلم آخر شهير يحمل نفس الاسم ١٩٩٤، لكنه روائى طويل يحمل الجنسية الكوبية ولا يتعلق بفيلمنا الحالى.

إذا كانت الضحكة هى علامة السعادة، فهذا يعنى بالتبعية أن هذه الدنيا تخلو من التعساء وهذا ليس صحيحا. هناك صنف من المخلوقات يضحك من باب التزييف وهذه مسألة خطرة، لكن النوع الأخطر هو الذى يضحك وهو لا يعرف أنه غير سعيد. هذان الصنفان من الكائنات هما الأساس الدرامى الذى بنى عليه كتيبة رباعى مؤلفى السيناريو إريك دارنل وتوم مكجارث ومارك برتون وبيلى فروليك عملهم، وأطلقوا لخيالهم العنان كما يحلو لهم دون رابط أو قيد، مستغلين الإمكانيات المادية والتكنولوجية المتاحة عبر خدع الكمبيوتر، حيث تولى المشرف على المؤثرات المرئية فيليب جلوكمان تنسيقها وتوظيفها ليصنع هذا العالم الخيالى البديل متمثلا فى عالم الحيوان الثرى، بما يتماس مع خطوط التقاء مثيرة مع معطيات عالم الإنسان، لنتفاعل مع الكثير من القضايا والصراعات الحيوية التى تستحق الجدل وتحمل عدة أبعاد. فى قلب العالم الحديث المبهر وبالتحديد فى مدينة نيويورك الأمريكية أثناء لحظتنا الراهنة، يقبل الناس كل يوم على الحديقة الكبيرة لمشاهدة استعراضات هائلة تقوم بها مجموعة من الحيوانات أصبحت من نجوم المجتمع، على رأسهم الأسد الوديع أليكس (صوت بن ستيلر) ومن بعده أصدق أصدقائه الحمار الوحشى المتمرد الفضولى مارتى (صوت كريس روك)، ويحتضنهما فى مظلة عرضية سيد قشطة القوية الحاسمة جلوريا (صوت يادا بنكيت سميث)، بينما يظللهما رأسيا الزرافة ملمان (صوت ديفيد شويمر) التى تخاف من كل شىء رغم عنقها الطويل. افتتح المخرجان فيلمهما بمشاهد براقة من هذا العالم الأسطورى الخيالى الذى يعيش فيه الجميع سعداء ويقومون بخدمة جليلة للمجتمع لإسعاد أفراده؛ فرسما لنا من خلال النغمات المرحة جدا المتقافزة للمؤلفين الموسيقيين الموهوبين هارى جريجسون - وليامز وهانز تسيمر عرضا موسيقيا غنائيا مبهرا يثير الدهشة والأمل والتمنى فى مشاركة هؤلاء نفس المصير. ولما لا والجميع شعلة من الحيوية والشباب والإحساس بالأمان،لدرجة أن أن مونتاج إنش. لى بيترسون وقع فى أسرهم وظل يحاول عبثا تتبعهم رغما عنه وهو يلهث وراءهم بكل طاقته، وكأن من واجبه ملاحقة الدنيا كلها فى كل مكان فى نفس اللحظة. وجاء مصمم الديكور دوجلاس بيرس ليؤكد الدلالات المتحدة النابعة من المكان والحدث، وزين الصورة ببرواز جميل من الديكورات والإكسسوارات والألوان بما يتناسب مع الإيقاع العام لهذه المدينة الفاضلة التى اختطفنا المخرجان داخلها من أول لقطة.. لكن ما إن يهدأ كل شىء وتنطفىء الأنوار وتخفت الأصوات وينصرف الناس ونستفيق من هذه الإبهار بزواله، نبدأ فى التعرف على تفاصيل هذا العالم المزيف الذى يحيط سكانه بقفص هائل غير مرئى بقضبان شفافة، ليوهمهم ونحن أنهم سعداء وهم على النقيض؛ وهذا هو أسوأ أنواع السجون على الإطلاق..

لم تكن طيور البطريق التى اختار لها المخرجان أصوات آمرة ناهيـة خبيثـة إلـى حد ما إلا تكئة درامية لإيقاظ ما يدور فى قلب وعقل الحمار الوحشـى مـارتى منـذ زمن، الذى يتساءل عما يحدث فى العـالم وراء أسـوار هـذه الحديقـة الكبيـرة. ثـم فجأة يقرر أن يتبع البطريق فـى رحلـتهم إلـى قلـب المدينـة ومنهـا إلـى سـواحل مدغشـقر؛ لأنه يؤمن أنه يعيش كذبة كبيرة، أو علـى الأقـل هنـاك حقـائق لابـد أن يعرفها كى يستحق الحياة.. وبعدما منح المخرجـان المتلقـى هدنـة ظاهريـة مـن ناحية سرعة الحركة وجنون المونتاج والموسيقى والحوارات المتتالية أثناء مشـهد مواجهة مارتى مع البطريق، عادا ليديرا الدفة مرة أخرى فى نفس الاتجاه العنيـف السابق ويواصلان رحلة الانـدفاع فـى كـل ناحيـة. لكنـه هـذه المـرة انـدفاع لـيس سعيدا حيث بدأت الناس تفر أمام هذه الحيوانات الهاربة خاصة الأسد بعدما كـانوا يتزاحمون لمشاهدته حتى انتهـت رحلـة الحيوانـات المأسـوية التـى لا يتوقعونهـا إلى سواحل مدغشـقر، بعدما تعرض المركب الذى قام بتـرحيلهم بـأمر السـلطات إلى حادث مروع أدى إلى انشطاره، والفضل يرجع فى النهاية إلى طيور البطريـق التى تتحكم فى دفة كل الأحداث علـى الإطـلاق.. مـن هنـا نكـون قـد وقفنـا الآن على أسلوب المخرجين الذى اتبعاه من البداية، وهو التنقـل بـين الحـرب والهدنـة باستمرار أى تقديم مجموعة مشاهد ثم نقيضها مباشرة، بمـا يعنـى أننـا انجـذبنا رغما عنا فى طاحونة لا تهـدأ مـن الكـر والفـر طـوال الوقـت. ثـم جـاءت المواجهـة الصعبة عندما استعان سكان الجزيرة من الحيوانات الأليفة بهؤلاء القادمين خاصـة الأسد الطيب ليساعدونهم على مواجهة الحيوانـات المفترسـة، مقابـل اسـتيعاب وجودهم معهم وتوفير الطعام والشـراب فـى حـدود. لكـنهم نسـوا مـع الأسـف أن الأسد الطيب الذى لم يأكل منذ عدة أيام يقتلـه الجـوع، وأنـه يحلـم أصـح بقطعـة لحم بعدما كانت تحيط به من كل جانـب، حتـى أن المخـرجين صـمما محـل يـدين وقدمين هذا الأسد الأنيق النظيف جدا فى البداية على هيئـة قطعـة لحـم. هكـذا أصبحت المواجهة شرسة حتى وصلنا لأفضل مشاهد الفـيلم، حينمـا كـاد الأسـد الذى تغير شـكله وسـلوكياته ونظراتـه أن يأكـل صـديقه الحمـار الوحشـى، بعـدما انضم إلى عالم المتوحشين حسب طبيعته وسط بيئـة رماديـة بنيـة كئيبـة حـادة جارحة، وذلك على النقيض تماما من كـل المشـاهد الملونـة فـى البدايـة. وتعلـم الأسد أنه فى قفص السعادة المزيف لم يكن ملكا؛ لأنه لم يفعـل شـيئا يسـتحق عليه سلطة وهيبة الملك، لكنـه اسـتحقها عنـدما قمـع رغباتـه رغـم كـل شـىء؛ فالتاج ليس سلعة رخيصة يستحقها أى عابر سبيل.. (٤٨٤)

**"التحدى/ Cinderella Man"**

**البطل يسحق اليأس بالضربة القاضية**

فيلم ممتـع بالفعـل.. إنـه الفـيلم الأمريكـى "التحـدى/Cinderella Man" ٢٠٠٥ إخراج رون هوارد، الذى بدأ عرضه فى بلاده فى الثالث من شهر يونيو هذا العـام، وحصل فى متوسط تقديرات النقاد العالمية على أربعة نجوم. بما أننا نوافق علـى هذا الرأى العادل الصريح، هذا يعنى أننا أمام فيلم رفيع المستوى تترك مشاهدته ذكرى فنية حياتية جميلة عند من يحسـن استقباله..

مفترض أن المعطيات المنطقية تؤدى إلى نتائج منطقية إلا إذا حدث خلل ما فى أى عنصر من عناصر العملية السينمائية، لكن هذا الخلل انتفى وجوده فى هذا الفيلم البديع المؤثر.. عند قراءة الآفيش سنجد ثلاثة أسماء بارزة فى عالم الموهبة واحد منهم فقط يمنحنا الأمل لمشاهدة عمل يحترم عقلية المتفرج، وهم الممثل راسل كرو والممثلة رينيه زلويجر والمخرج الأمريكى الكبير رون هوارد. إذا كان البطلان يشتركان فى إجادة اختيار أدوارهما بعناية واضحة تنعكس على ارتقاء مكانتها الفنية يوما بعد يوم، فسنكتفى باستعراض ثلاثة فقط من أفلام المخرج رون هوارد وهم "أبوللو ١٣/Apollo 13" ١٩٩٥ و"جرينش/Grinch" ٢٠٠٠ و"عقل جميل/ A Beautiful Mind" ٢٠٠١ بطولة راسل كرو أيضا، لندرك أننا أمام مخرج له ثقله وبصمته ورؤيته الفنية الخاصة التى تميزه، وفنان يمتلك موهبة إضافية؛ لأن هوارد فى الأصل ممثلا موهوبا يجيد لعب الأدوار الصعبة المتنوعة، كما أنه يملك زمام أمره ويوجه بوصلة اختياراته الفنية بصفته منتجا يملك آلية التحكم الرئيسة فى العمل ككل. بما أن اجتماع النجوم الثلاثة أدى فى النهاية إلى خلق هذا العمل المتميز، بالتالى نحن أمام حسبة فنية منطقية حققت المعادلة الصعبة الجماهيرية التجارية والفنية الراقية. وتؤكد سجلات السينما العالمية وجود فيلم آخر يحمل نفس الاسم تماما إنتاج ١٩١٨ صامت أبيض وأسود، لكن تفاصيله لا تهمنا فى شىء حيث يعرض بنية درامية مختلفة تماما عن فيلمنا الحالى.

يعتبر هذا الفيلم نموذجا مثيرا لرحلة كفاح عاشها الملاكم الأمريكى الشهير جيمس برادوك فى الواقع، وقد جمع أوراق هذه الحدوتة كتيبة السيناريست أكيفا جولسمان وشارلى ميتشل وكليف هولنجزوورث، والأخير هو مؤلف القصيرة الأصلية التى كتبت للفيلم. لم يكن الهدف من تأكيد واقعية هذه القصة التى جرت أوائل القرن الماضى المقارنة بين الأحداث الحقيقية وأحداث المعالجة السينمائية، هذا النوع من البحث له ما يخصه من المقالات والدراسات لا يعنينا هنا. لم يكن الهدف أيضا اختلاق الحجج كى نصدق كل ما يجرى أمامنا على الشاشة لمجرد أنه حدث بالفعل، هذا المقياس غير علمى بالمرة؛ لأن المصداقية تنبع من داخل العمل الفنى فقط ونسقه المتكامل أيا كان مصدره. إلى جانب ضرورة دقة المعلومات عن أى عمل نقدم له قراءة تحليلية، لابد لنا أن نذكر أربع نقاط رئيسية ترتبط بالإعلان عن وقوع هذه القصة بالفعل.. أولا - إنه سبق للسينما الأمريكية وفى نفس العام ٢٠٠٥ تقديم فيلم تسجيلى عن بطل العالم للملاكمة جيمس برادوك إخراج نك كرانتس بعنوان "رجل سندريلا: القصة الحقيقية لجيم برادوك"، وقد استغرق زمنه على الشاشة خمسا وخمسين دقيقة، بينما يستغرق زمن فيلم هوارد الروائى الطويل ما يقرب من ساعتين ونصف، مروا على محبى السينما مرور الريح.. أما النقطة الثانية فهى ملاحظة أن العنوان المشترك بين العملين هو "رجل السندريلا"، وهو فى الواقع اسم الشهرة الذى عُرف به جيمس برادوك بمحض المصادفة، وتحيلنا دلالته إلى وجود هذا الفارس المنقذ الذى مد يديه إلى الفتاة الجميلة وبدّل حياتها من حال إلى حال، وهذه المهمة الإنسانية الكبيرة هى نفسها التى قام بها البطل من عدة زوايا طبقا لمستويات التأويل المتعددة كما سنرى. ثالثا - مدى الارتباط القوى بين المخرج جون هوارد وبين نوعية الأفلام التى تقوم على قصة كفاح عريقة لفرد

واحد تستحق التأمل. رابعا - الربط على مستوى المنظور الأبعد بين موجة فى السينما الأمريكية منذ عدة سنوات تتناول مغامرات بطولية لأفراد عاديين، والأكثر من ذلك تناول مسيرة أبطال ملاكمة بصفة خاصة والأمثلة متعددة على ذلك.

قاد المخرج جون هوارد فريق عمله المكون من مدير التصوير سلفاتورى توتينو والمؤلف الموسيقى توماس نيومان والمونتيرين كان هانلى ومايك هيل ومصمم الملابس دانييل أورلاندى ومصمم الديكور جوردن سيم والماكييرة آن برودى بنجاح كبير، لخلق الجو العام لهذا الفيلم من حيث الزمان والمكان كإطار عام. ثم تكفّل كل منهم برسم الخطوط التى تخصه فى البنية النفسية للأبطال حسب نسيج الصراع الدرامى وأطراف العلاقات الفاعلة، ليتتبعوا جميعا ويتعاطفوا أيضا بإعجاب مع أهم المراحل الحياتية التى خاضها الملاكم جيمس برادوك (راسل كرو)، الذى قهر كل شىء حتى وصل إلى هذه المكانة الضخمة من الشهرة والمال، بعدما حفر بأظافره وأظافر زوجته المخلصة الجميلة ماى (رينيه زلويجر) فى كل صخور البر والبحر. لا تكمن الصعوبة فى تجسيد فترة عشرينيات القرن الماضى بمدينة نيويورك الأمريكية فى مجرد العودة للأجواء القديمة فى كل شىء، بل فى صعوبة هذه المرحلة الحرجة بالتحديد فى حياة الشعب الأمريكى، وهو ما سيعدد لنا كم الأزمات التى واجهها برادوك حتى بلغ مكانته التى استحقها.

أول هذه الصعوبات التى قابلها هذا الملاكم الذى كان فى يوم ما بطلا واعدا هى هزيمته غير المتوقعة عام ١٩٢٩ من ملاكم يعد صغيرا بالنسبة إليه، مما دعا رجل الأعمال الكبير المتحكم فى كل مقاليد اللعبة إلى إجباره على الاعتزال أو على الأقل التوقف عن اللعب؛ لأنه بالاختصار لم يعد يصلح لهذه المهمة الشاقة وأصبح موردا للخسارة. مما زاد المشكلة تعقيدا هذه الإصابة التى ألمت بيد الملاكم ومنعته من تقديم الأداء القوى، كما تسببت فى منعه من خوض أى مباراة قادمة طالما بقيت كما هى، والرجل الكبير ليس على استعداد أبدا للتضحية بأمواله من أجل أقرب أقربائه.. مادمنا وصلنا إلى العامل الاقتصادى فقد وصلنا إلى الصعوبة الثالثة التى تواجه برادوك، وهى أن الملاكمة بالنسبة إليه ليست مجرد هواية أو رياضة يحبها، لكنها عمله الوحيد ومصدر رزقه هو وزوجته وأطفاله الثلاثة جاى وروزمارى وهوارد، وهو ما يتضح ببساطة فى الحالة المزرية لمنزلهم وملابسهم وأطباقهم الفارغة على المنضدة الكالحة، التى يكاد يُغشى عليها من فرط الإنهاك والصبر الذى طال جدا دون جدوى. حتى عندما أراد جيمس الالتحاق بأى عمل يدوى يكفى القوت بالكاد، كانت إصابة يده تمنعه أيضا وتهدده دائما بقطع رزق اليوم الواحد الذى يعمله. أما رابع هذه الصعوبات وأهمها فكانت الحالة العامة للبلاد ككل؛ لأنه من المعروف أن العشرينيات من القرن الماضى شهدت قمة الأزمة الاقتصادية الطاحنة، التى نتج عنها سقوط الأثرياء وتفشى حالة البطالة المخيفة عند الفقراء والعمال بصفة خاصة. ولعلنا نذكر أن هذه المحنة الاقتصادية الطاحنة لعبت دورا سياسيا اقتصاديا كبيرا بشكل مباشر أو غير مباشر فى عدد كبير من الأفلام، من بينها فيلم "تيتانيك/Titanic" على سبيل المثال رغم أن المخرج جيمس كاميرون خبأها بمهارة بين سطور العمل. لكن المعالجة السينمائية هنا لم تكن فى حاجة إلى هذه المواربة أو الانشغال بخيوط صراع فرعى. المأساة التى يعيشها برادوك وأسرته هى مأساة جماعية مر

الفيلم من خلالها على بعض النماذج القليلة عن قرب بسيط، والأخرى مر عليها من السطح البعيد عن قصد. وهو ما يدعو إلى التعامل مع برادوك بوصفه شخصية درامية مستقلة، وملامح نمط عام له أشباهه فى المجتمع الأمريكى بكل طبقاته المتأزمة، ويمكننا أيضا أن نتعامل معه كاستعارة رمزية لمجتمع كامل خاضت رحلة كفاح شاقة، وأن نجاحه هو نجاح كل طبقات المجتمع فى اجتياز الأزمة كل حسب طريقته. لهذا ذكرنا فى البداية أن مدلولات اسم "رجل السندريلا" لها عدة تفسيرات حسب مستويات التأويل المختلفة.

أخيرا جاءت فرصة العمر لبرادوك عندما عرض عليه مدربه ومدير أعماله جو جولد (بول جياماتى) عدة مباريات فى الملاكمة، وكانت المفاجأة أنه انتصر فيها الواحدة تلو الأخرى، حتى وصل عام ١٩٣٥ إلى أكبر تحد فى حياته على بطولة العالم للملاكمة الوزن الثقيل، وتغلب على ماكس بير (كريج بيركو) ليصبح البطل المثير والرجل الثرى، الذى استحق أن يحصد هو وأسرته ما عانوا جميعا فى تحمله سنوات عجاف طويلة. استحق المخرج رون هوارد أن يقدم فيلما متميزا بالفعل، وقد وضع رؤيته التى تعتمد على البناء الكلاسيكى للأحداث بالترتيب خطوة بخطوة مع اختصار العديد من التفاصيل التى يمكن فهمها بسهولة. برغم امتلاء الفيلم بالكثير من حلقات الكفاح، فإننا نستطيع أن نقسم مشاهد الفيلم تقسيما جزافيا بين أربع جهات، مما كوّن مربعا متكاملا يتعامل مع الشخصيات ومنحنيات الصراع الدرامى بمنطق "منه وإليه".. الضلع الأول هو منزل جيمس برادوك حيث اجتماعه الدائم مع زوجته وأولاده، وفيه يرينا المخرج كل شىء على حقيقته، وهى للعلم من أكثر المناطق جذبا فى هذا الفيلم لما حفلت به من مشاهد رقيقة محزنة، خاصة عندما تتعرض إلى معاناة الأطفال فى الجوع والحرمان من أبسط حقوقهم فى الحياة، لكن دون أن يصل بهم المخرج إلى حالة الميلودراما المفتعلة التى تتسول الدموع. بقدر الأركان الضيقة والزوايا المنغلقة وبطء لحظة المعاناة الثقيلة والموسيقى الحزينة المصاحبة، التى تتبادل دورها مع لحظات الصمت البليغة مع مستو راقى من الحوار المعبر الواعى بالحالة الفردية والجمعية، بقدر ما حرص المخرج دائما على زرع بصيص ضعيف من الأمل وسط هذه اللوحة الرمادية الفقيرة الداكنة، من خلال منفذ ضوء بسيط جدا أو ابتسامة الزوج والزوجة وقربهما الدائم من حيث الموقع والتواصل الحقيقى الصادق، أو من خلال جملة موسيقية مشجعة تعلن عن مدى تغلغل الحب ليكون خير دفاع أمام أسنان الفقر الحادة، أو من خلال تصرف تلقائى لطفل يشيع جوا من الألفة والاطمئنان فى كل الأنحاء ويطغى على كل الصور الثابتة، ليحولها إلى علامات دينامية تحمل دلالات موحية تختلف عن ترجمتها الفورية السابقة.

عندما يخرج برادوك خارج مملكته الصغيرة ليواجه الحياة القاسية كعامل يستخدم يده المصابة، يكون المخرج قد انتقل إلى ضلع المربع الثانى الذى تعمد فيه أن يفتح زواياه ليتيح لنا إلقاء نظرة على عدة نماذج مختلفة من المجتمع الأمريكى، حتى لو من خلال مجاميع الكومبارس الذى تذهب وتجىء خلف الكاميرا، ثم يزيد من توحد المعاناة العامة بارتداء العمال شبه زى موحد له نفس الطابع والمستوى والتوجه الداكن حتى تتشابه وجوههم المرهقة البائسة أيضا، مع امتزاجها كثيرا بملامح القوة، التى تنقلب أحيانا إلى شراسة بفعل الضغوط

المتراكمة على الجميع. أما ضلع المربع الثالث فهو اللقاءات التى جمعت بين برادوك ومدربه ومدير أعماله جو أيا كان المكان، حيث خصها المخرج مع مشاهد البطل وزوجته بمجموعة من أفضل اللحظات فى هذا الفيلم، وللحق فقد استطاع الممثل الموهوب بول جياماتى أن يجد له مكانا بارزا وسط كرو وزلويجر بموهبته وحضوره وبساطة أدائه. اجتمعت كل الأضلاع الثلاثة لتصب كلها فى الضلع الرابع الرئيسى، وهو مشاهد مباريات الملاكمة بين البطل وغيره حتى انتهى بواحدة من أكثر المباريات شراسة مع ماكس بير. هنا يمزج المخرج بين تكنيك تصوير المباريات الرياضية متنقلا بين هنا وهناك برشاقة ومتابعة، لكن بوجهة نظر درامية خالصة تعرف كيف تركز اهتمامها على برادوك وتبتعد عن خصمه قدر المستطاع لتهميشه طالما لا يهمنا كشخصية مستقلة، مع التوقف أمام بعض اللحظات الهامة والتعامل معها بسرعات مختلفة لتنقل ما يدور أمامنا فعليا، مع ما يدور داخل عقل البطل فى لحظة خاطفة منفصلا عما حوله.

صحيح أن الملاكم والأب والحبيب والزوج جيم باردوك انتهز فرصة العمر وحقق أول أحلامه؛ فأصبح أسطورة بشرية يتذكرها التاريخ بكل احترام وتقدير. لكن فرصة العمر هذه ليست هبة مجانية ملقاة على قارعة الطريق.. فهى لا تأتى إلا لمن يستحقها! (٤٨٥)

**"أريد خلعا"**

**عفوا.. مازال إرسال السينما المصرية مقطوعا؟!!**

قلّبت صفحات ألبوم ذكرياتها وتساءلت: هل هذا هو من تزوجته بالفعل؟ هل كان يحمل هذه النسخة الرديئة طوال حياته وهى لم تكتشفه، أم أنها لم تكن لديها الرغبة أن تراه على حقيقته؟؟ تداعت الذكريات فى رأسها واكتشفت أن الاختيار الأخير هو الجواب الصحيح؛ ففكرت وقررت ونفذت..

هذه هى مراحل تصاعد للصراع الدرامى فى الفيلم المصرى "أريد خلعا" ٢٠٠٥ إخراج أحمد عواض، لكن الخريطة النظرية العامة شىء والتطبيق العملى الذى ظهر على الشاشة كان شيئا مختلفا تماما.. فى البداية قبل ظهور التترات ظهرت بعض العبارات المكتوبة، تؤكد فيها أسرة الفيلم إهداء عملهم للفيلم المصرى الشهير "أريد حلا" ١٩٧٥ سيناريو وإخراج سعيد مرزوق قصة حسن شاه وحوار سعد الدين وهبه، الذى يعد أحد كلاسيكيات السينما المصرية، ومن خلاله أصبح البطلان درية (فاتن حمامة) ومدحت (رشدى أباظة) أحد أشهر ثنائيات الرجل والمرأة على الشاشة. كما ذكر الفيلم أن أول قضية خلع تم تقديمها للمحاكم كانت قضية السيدة مها، التى كانت أول امرأة استغلت صدور هذا القانون لصالحها.

أشرنا إلى هاتين النقطتين بالتحديد لثلاثة أسباب.. أولا - وجود خطوط تماس كثيرة وعريضة بين "أريد خلعا" و"أريد حلا" مع اختلاف القوانين والأدوات المطروحة. ثانيا - من الطبيعى أن يتم عقد مقارنة بين الفيلم القديم والجديد،

علما بأن الفيلم الثانى يستخدم البناء الدرامى الكوميدى من وجهة نظره. نحن هنا نتناول المانشيتات العريضة جدا لنوايا الفيلم الجديد وليس مدى النجاح فى تحويل النوايا إلى حقيقة ملموسة، وسنعرف هذه النتيجة فى السطور القادمة بعد تقديم القراءة التحليلية للفيلم. أما السب الثالث فهو أن "أريد خلعا" يقدم لنا قصة السيدة مها بالفعل، وأيا كانت هذه القصة تطابق الحقيقة أولا تطابقها بدرجات ونسب مختلفة؛ فما يهمنا هو العمل الفنى ذاته بعالمه الداخلى فقط..

اعتمد سيناريو محمد صلاح الزهار وأحمد عواض صاحب فكرة هذا العمل على تقديم تنويعة عديدة على الصراع الأزلى الدائر بين الرجل والمرأة. أما الزوج فهو طارق (أشرف عبد الباقى) صاحب المركز المرموق فى أحد البنوك الاستثمارية، والزوجة هى مها (حلا شيحة) التى تعمل مدرسة وتنال شهادة تقدير وجائزة من المحافظ على كفاءتها. تبدأ نقطة الانطلاق الدرامية من المشهد الأول حينما تدخل الزوجة تحمل جوائزها تملؤها أنوار الفرحة، لتفاجأ أن كل شىء قد انطفأ فجأة بشكل صادم تماما عندما وجدت منزلها الجميل تحوّل إلى ما يشبه العمارة المنهارة حديثا، وزوجها يصرخ فى كل مكان ويطرد شقيقها المرح عمر (محمد رمزى) الذى أهمل فى مراقبة ابنيه الصغيرين. والنتيجة فرمان عثمانى حازم من الزوج بحرمان زوجته من العمل تماما، خاصة أنه لا يرى أى قيمة لما تفعل لتسقط جائزتها على الأرض بلا حراك، تماما مثل كل أحلامها وطموحاتها وفرحتها. ثم حاول الفيلم تقديم عدة نماذج ترديدية ذكورية لشخصية الزوج الديكتاتورية، مثلما رأينا العمدة عم طارق (سامى العدل) وهو يبارك التشدد الهائل للزوج فى بيته، ولا يعلم عن ازدواجية شخصيته ورقته مع عميلاته شيئا. على الجانب الآخر تحاول سميحة (انتصار) جارة مها إشعال ثورتها لتتمرد على هذه الأوضاع الانهزامية المخجلة، خاصة أن إصدار قانون الخلع على الأبواب، مستمدة قوتها من تجربتها العملية فى قهر زوجها الطيب باستمرار..

ننظر إلى هذه الأوضاع من زاوية أخرى لنجد أن الجارة سميحة المحرض الأساسى على الثورة، ما هى إلا نموذج ترديدى أنثوى للاستبداد أيضا، كما أن الزوج طارق يعامل أبنائه الذكور خاصة فى البداية بالكثير من العنف والقسوة ويقمعهما جفاء. نقطة الضعف التى يستغلها طارق عند مها أنها تحبه كثيرا. أما نقطة الضعف التى لم تستغلها الزوجة عند زوجها حتى قبل القضية فهى أنه يرتعد من الأماكن العليا، لكنه يخجل من الاعتراف بخوفه وإلا سيعرِّض كبريائه إلى الخلل الشديد. وبعد عدة مشاهد قصيرة تلجأ الزوجة إلى رفع أول قضية خلع بالفعل عن طريق المحامى (عبد الله مشرف) صديق زوجها، من هنا تحول الفيلم الذى نراه إلى فيلم آخر تماما تسبب فى إرباك استقبالنا وإصابتنا بالحيرة الحقيقية؟!!

فى البداية كنا نتصور أننا سنشاهد فيلم اجتماعى يناقش قضية هامة، أيا كانت اللغة السينمائية التى يستخدمها كوميديا أو تراجيديا أو مزيجا أو أى تصنيف فرعى من هذه التصنيفات وما أكثرها. البناء الدرامى الكوميدى لا يعنى إطلاقا عدم مناقشة القضية المطروحة بجدية وموضوعية وعمق، الأمثلة على ذلك فى تاريخ السينما المصرية كثيرة، ويكفى أن نتوقف أمام الفيلم الكوميدى الممتع "مراتى مدير عام" على سبيل المثال فقط وليس الحصر لنتأكد مما نقول ومما يعرفه جميع المهتمين بشئون السينما.

قبل لجوء الزوجة إلى رفع قضية الخلع أمـام المحكمـة بـدأت بعـض المشـكلات تظهر فى هذا العمل، لكن الأمور تزايدت بشـكل ملاحـظ فيـه فيمـا بعـد لتتضـاعف مسئولية أحمد عواض بصـفته المخـرج والمشـارك فـى كتابـة السـيناريو وصـاحب الفكرة الأصـلية أيضـا.. منـذ البدايـة لاحظنـا أن الفـيلم يقـدم مشـاهد لا نسـتطيع وصفها بالقوة، كما أننا لا نستطيع وصفها بالضعف أيضا وهذا مـأزق حقيقـى.. كـل مجموع المشاهد حتى قبيل رفع القضية كان مـن النـوع العـادى جـدا المسـتهلك الذى سبق لنا مشاهدته مرات عديد فى السينما المصـرية، وهـو مـا يعنـى أحـد احتمالين.. إما أن يكون هـذا نتيجـة استسـهال كـاتبى السـيناريو والمخـرج علـى مسـتوى الأوراق والتنفيـذ واللجـوء إلـى أول الأفكـار الجـاهزة الخاليـة مـن الخيـال والتجديد، وإما أن يكون ما رأينـاه هـو حـدود موهبـة السيناريسـت والمخـرج، فـى هذه الحالة لا نطلب منهما أكثر مما لا يستطيعان عمله. لكـن إذا كانـت محدوديـة الموهبة بلغت هذا الحد، فهذا مأزق أكبر..

كل ما شاهدناه يتلخص فى عدة نقاط: حوارات متكررة، تصرفات متوقعة، أنماط مقتبسـة مـن عـدة أفـلام مصـرية أخـرى لا ترقـى إلـى مسـتوى الشخصـيات المستقلة، خطوط درامية تمتد على اسـتحياء ثـم لا تجـد مـن يسـتكملها، بعـض الإبداع المقدم فى حدود ضيقة تماما من فريق العمل خلـف الكـاميرا المكـون مـن المؤلف الموسيقى نبيل على ماهر والمونتيرة منار حسنى ومدير التصـوير سـعيد شيمى، وإن كان أفضلهم هـو سـعيد شـيمى الـذى حـاول قـدر المسـتطاع بعـث مشاهده بصريا ولو بقدر. على سبيل المثال نجـده يتعمـد التقـاط الزوجـة الواقفـة وحدها وسط أكوام الأوراق والحطـام فـى منزلهـا المنهـار بعـد إصـدار زوجهـا قـرار منعها من العمـل، مـن خلـف عـدة حـوائط اسـتخدمها كحـواجز بصرية استعرضـها ببطء، ليؤكد مدى العزلة التى تحيل دون تواصل العلاقة الزوجية بـين طـارق ومهـا. إبداع ليس جديدا لكنها محاولة على أية حـال.. بخـلاف ذلـك لـم نلاحـظ أى جهـد مبذول من المخرج، فقط مجرد مجموعة من المشاهد المرصوصة فى ظل سـياق عاد جدا لم يقدم فيه فن المونتاج نقطة تُحسب لصالحه.

مازلنا نتحدث عن مجموعة المشـاهد قبـل لجـوء الزوجـة إلـى القضـاء، ويهمنـا كثيرا التوقف أمام فن التمثيل باختصار الذى سنفرد له مساحة أكبر فـى النهايـة.. فقد جاء أداء أشرف عبد البـاقى مفـتعلا أكثـر مـن الـلازم، حيـث انشـغل بالصـراخ بالغريب المستمر أكثر من تجسـيد أبعـاد الشخصـية ذاتهـا. أمـا حـلا شـيحة فلـم تشعرنا بوجودها لا فـى المشـاهد البسـيطة أو الهامـة؛ لأنهـا مازالـت حتـى الآن تعتمد على تثبيت هذه النظرة البريئة المظلومة التى تحفظها عن ظهر قلب، ممـا نتج عنه أداء أحادى جدا نمطـى لا محـل لـه مـن الإعـراب أو التـأثير أو الانفعـال أو التفاعل..

وأخيرا نصل إلى بقية أحداث الفيلم بعد رفع الزوجة قضـية الخلـع، حيـث شـهد بقية العمل كما حقيقيا من المط والتطويل نتج عن عدة أسباب.. علـى غيـر توقـع فاجأنا المخرج بتحويل هذه القضية الحساسـة العميقـة إلـى مجـرد قضـية دعائيـة إعلامية صريحة، وترك مشاعر ومشكلات الزوج والزوجة جانبا وتفـرّغ لتضـييع وقـت كبير فى مشاهد لقاءات تليفزيونية وردود أفعال الزوج الغاضبة، التى لـم تصـل بنـا إلى شـىء لم نعرفـه لأن الأفعـال وردود الأفعـال لا تحمـل أى جديـد. فكـل مـا أراد

الفيلم أن يقوله انتهى بعد الربع الساعة الأولى وانتهى الأمر، علما بأنه لم يقل أى جديد أصلا، وهى النقطة التى ستصل بنا إلى أهم سلبيات هذا العمل.. نجح الفيلم فى اختزال أعماق القضية الجادة المطروحة على أهميتها، فى نفس الوقت الذى اختزل فيه الكثير من أهمية ومواطن القوة والإثارة فى الشخصيات الرئيسية والمساعدة، وبالتدريج تحول الأمر إلى قضية مسطحة للغاية فقدت مصداقيتها وأهميتها دون سبب واضح؛ فكان من الطبيعى أن نشعر بمدى التطويل والملل وإضاعة الوقت فى مشاهد لا تفيد فى شىء. لكن ضيق حيز المعالجة السينمائية شىء والارتباك الذى أصاب بناء الفيلم الدرامى والفنى البصرى أيضا شىء مختلف تماما..

لقد أدت محاولات ملء فراغات هذا الفيلم بكل طريقة إلى تحول عكسى فى خط سير الأحداث والشخصيات، حيث تفرغت مها المرأة العاملة الشجاعة المظلومة إلى الظهور أمام كاميرات الإعلام بشكل تافه، وكأنها كانت تبحث عن فرصة شهرة، ولم تكن تبحث عن فرصة حياة مع زوجها الذى تحبه. كما أن استسلام الزوج المفاجىء لكل شىء والمستوى الهزيل جدا لمشهد استقباله خبر القضية من الصحف ثم مواجهته الأولى لزوجته بعد معرفته، محا تركيبة هذه الشخصية وقدمها فى إطار عكسى تماما لما رأيناه من قبل، ولم نعد نعرف ماذا يريد أن يقول هذا الفيلم. عندما تتمادى الزوجة فى مقالب صبيانية عبثية، وعندما يستغل شقيقها عمر كل الموقف لمجرد أن يفوز بوظيفة فى بنك طارق، يحيلنا هذا مباشرة إلى نزاهة الزوج وحقه فى معاملة زوجته ضيقة الأفق بهذه الديكاتورية والشدة رغم كل شىء. الدليل على ذلك أنها رفضت الصلح مع زوجها من باب العناد فقط، وليس من باب الإيمان بقضيتها وآدميتها وحقها فى ممارسة العمل كما أوهمتنا من قبل، والدليل الأكثر قوة على سذاجتها أو خلط شخصيتها أنها سرعان ما تراجعت فى النهاية عن القضية، دون أن يقدم الزوج دليلا عمليا واحدا على تغييره الداخلى. بالفعل أصبحنا نضرب أخماسا فى أسداس ولم نعد نعرف أين نقف ولماذا وكيف؟!

أما فريق العمل خلف الكاميرا فكان حاضرا غائبا طوال الوقت، تماما مثل مهنة الزوجة التى لا تختلف كثيرا إذا تغيرت إلى أى مهنة أخرى، ومثل ديكور صلاح الشاذلى الذى لم نلتقط منه علامة درامية جمالية لونية واحدة لتحليلها.. خلت هذه الكادرات العادية جدا التى قدمها المخرج بدعوى بساطة الكوميديا من أى منظومة تشكيلية الدرامية التى تستحق التأويل، والأغرب من ذلك أن كل فرد من فريق العمل أصبح يشارك فى المشاهد وفق حريته الشخصية تماما، وكأنه ليس هناك رابط موحد بين العناصر المختلفة.. تحمل موسيقى نبيل على ماهر إيحاءات كوميدية، كما نجد كاميرات سعيد شيمى تتعامل بحيادية تامة مع المشهد دون أن تشارك فى تفجير الكوميديا بأى حال وأحيانا تقلبه إلى تراجيديا، وكأن هذه الجمل الموسيقية لا تعنيها وتعمل فى فيلم آخر.. وإذا حاول أشرف عبد الباقى إضفاء نزعة كوميديا فارس على مشهد ولو بالخبرة، فسنجد سياق المونتاج يسير كالقطار على قضيب كلاسيكى جامد مختلف تماما يعتنى بالترتيب الرتيب للمشاهد أولا وأخيرا، دون أى مشاركة فاعلة فى الأحداث المختلطة الأوراق أصلا؛ وكأن كل منهم يعلن خلعه عن العنصر الآخر..

كلمـا تزايـدت مشـاهد هـذا العمـل زاد أداء أشـرف عبـد البـاقى الباهـت مـلـلا واسـتاتيكية.. فهو يسـتخدم طبقة غليظة مزعجة تماما من صوته دون سـبب، يفتح عينيه جدا من باب الغضب مثل أشرار السـينما الصامتة دون سـبب، يلجأ إلـى كـل الحيل الصناعية المفتعلة بكل طاقته، ففقد تلقائيته بيديه مع أنهـا أهـم مـا يميـزه كممثل. وكلما تزايدت مشاهد حلا شيحة التى تخلط كثيرا بـين الشخصـية التـى تلعبها أيا كانت وبين ما تجيده هى فقط، زادت نمطية الأداء وفقر المشاعر وبـرودة المشاهد، حتى أن ملابسـها وإكسـسواراتها كانت غالبا مـا تخصـها هـى كممثلـة أكثر مما تخص الشخصية ذاتها..

نعتقد أنه لا داعى الآن أن نقارن بين هذا الفيلم وبين "أريد حـلا". علـى الأقـل كان الفيلم القديم يعرف ماذا يريد؟!! (٤٨٦)

## "غاوى حب"

## اسكتش فيلم سينمائى ينقصه الكثير لينضج

هل يكفى أن يكـون بطـل الفـيلم مطربـا لنطلـق علـى العمـل "فيلمـا غنائيـا"؟ سؤال يجب طرحه فى زمن غابت فيه البديهيات، وسـنسـتخدمه كمـدخل لتقـديم قراءة تحليلية للفيلم المصرى "غاوى حب" ٢٠٠٥ إخراج أحمد البدرى..

فى البداية تؤكد الأرقام تصدر الفيلم قائمة الإيـرادات مقارنـة بـالأفلام المصـرية المنافسـة ممـا يؤكـد إقبـال الجمهـور عليـه، لكنهـا ليسـت نوعيـة الإقبـال غيـر المنطقى على أفلام رديئة يعرفها الجميع. يعتبر وجود المطـرب محمـد فـؤاد بطـلا للفـيلم أحـد أهـم أسـباب إقبـال المتلقـى علـى مبـدأ قطـع التـذكرة والاسـتعداد للمشاهدة؛ لأنه معروف بالذكاء فى اختيار أغنياته المختلفة القريبة مـن الجمهـور فى الأفكار والكلمات والألحان والتصوير خاصة فى السنوات الأخيرة، يحمـل صـوته نزعـة مصـرية شـجية ولا يحـاول أن يتمـادى فـى إيقاعـات ومقامـات لا تناسـبه، استطاع تطوير بداياته الخفيفة واستخدم عقله فى النضوج وكيفيـة حفـظ مكانتـه ودفعها قدما. تركز أفكار القصص السينمائية التـى يقـدمها علـى طبيعـة الإنسـان المصرى البسيطة السمحة المرحة، كما أنه محتجب عن الظهور منذ زمن مما زاد شوق الجمهور لمشاهدته هو وأغانيه، مـع ذلـك لا تصـل مشـروعات أفلامـه إلـى فـوق المسـتوى المتوسـط بسـبب تكـرار بعـض السـلبيات كمـا سـنرى فـى هـذا الفـيلم. دخـل الجمهـور الفـيلم علـى أسـاس المعطيـات السـابقة وانتهـى الأمـر، وعلينا الآن التعامل بشكل عملى مع العمل الفنى ذاته، لنـرى إلـى أى مـدى تـم استثمار هذه الأسس وغيرها فى تقديم عمل يتناسـب مـع قـدرات البطـل، ومـع مفهوم الفيلم الغنائى الخفيف كى لا ننسـى التساؤل الذى طرحناه فى البداية..

اعتمدت قصة محمد فؤاد وسيناريو وحوار أحمد البيه على صنع توليفـة خفيفـة تتفاعل مع الجمهور بقدر ولا تثقل عليه، لكن هذه المـرة لـم يقـدم الفـيلم نمـوذج المطرب الذى يبحث عن فرصـة ونتتبـع معـه مشـوار نجاحـه، حيـث تـم اسـتبداله بنموذج المطرب صلاح (محمد فؤاد) الذى يمتلك مكانة فنيـة كبيـرة بالفعـل ويحبـه

الجميع وينتظرون قدومه لاكتمال الفرحة. حرصت المشاهد الأولى على تقديم هذه المعلومات، ثم تأكيد استمراريتها للتعريف بمواصفات الشخصية أثناء غيابها أولا وفى وجودها ثانيا، كما يتضح فى حفل رأس السنة بإحدى الملاهى أن هذه الشخصية الفنية تحمل مكانة جماعية طيبة، يجسدها تفاعل الجمهور مع كلمات الأغنية الراقية وألحانها الجميلة وأداء المطرب الهادىء السلس. هكذا لم يضيع الفيلم وقته فى إعلان المطرب صلاح بوصفه الشخصية المحورية للعمل، على أن يدور الجميع حوله وفى فلكه دون خطوط فرعية أخرى، كما استغل الفيلم مشهد الغناء أيضا فى ظهور ملك حبيبته السابقة (حلا شيحه) منذ الطفولة دون أن يعرف شخصيتها، ومعها دينا (أميرة العايدى) ابنة خالتها وصديقتها الوحيدة حيث يبدو أنه هناك سرا ما يتمركز عند ملك ودينا سيتضح بعد قليل..

إذا كان المطرب محمد فؤاد قد تخلص من عباءة شخصية الفنان الباحث عن فرصة، فقد احتفظ ببقية التركيبة التى تمس قلوب المتفرجين، تتمثل فى طيبة الشخصية وسرعة غفرانها واختلاطها مع العامة دون تكلف، ومرحها الدائم وذكائها المستيقظ دائما بما يتماس مع نموذج شخصية المواطن المصرى البسيط. الأهم من هذا كله الحرص على تأصيل صفة الشهامة فى شخصيته منذ الصغر، عندما رأينا أثناء التترات كيف كان صلاح الصغير يحب ملك الصغيرة فى المدرسة ويدافع عنها مهما تعرض إلى الأخطار، بدليل هذا الجرح القطعى فى ذراعه الذى يحمل ختم رجولته الناضجة مبكرا ووفائه لمن يحب. ثم استكمل الفيلم بناء كل جسور التعاطف والتوحد مع شخصية المطرب صلاح من ثلاث جهات.. أولا - حبه الشديد لعائلته الصغيرة المكونة من شقيقه د. خالد (محمد مرزبان) وزوجته العصبية وابنتهما لاعبة الغطس ذات الشخصية القوية، ثانيا - صداقته المتينة المخلصة كالعادة لمذيع الإذاعة وليد (رامز جلال) حيث يجمع بينهما التفاهم الكامل والنظرة المرحة المتفائلة فى التعامل مع الحياة. ثالثا - الاقتصاد فى استعراض ثراء شخصية صلاح رغم خلفيته الاقتصادية القوية على المستوى العائلى الجمعى وعلى المستوى الفردى كمطرب ناجح، ليكتفى المخرج بتأكيد اللمسات الجمالية لمنزل الفنان العامر ببعض الحيوانات الأليفة، مع الحفاظ على المظهر الأنيق لتصميمات وألوان ملابسه وملامح الشكل العام دون مغالاة. النتيجة النهائية الشعور أن هذا المطرب واحد منا يجلس بجانبنا دون حواجز، دون أن يخرج لسانه إلى متفرجيه ليغيظهم. وبما أنه يغنى للشعب، فقد نال تصريح الحب والبقاء والحماية..

كان لابد للمنهج البصرى للمخرج أحمد البدرى أن يركز على هذه الزاوية؛ لأنه لا يوجد غيرها أصلا. بالتالى قاد مدير التصوير مصطفى عز الدين والمؤلف الموسيقى مودى الإمام والمونتير معتز الكاتب لترسيخ هذا التوجه، من خلال التركيز على الكادرات الكلوز القريبة خاصة أثناء الغناء دون تعجل، والنغمات الموسيقية الناعمة التى تقدم دلالة صوتية للشخصية الصادرة من الوتريات بصفة خاصة، متمردا على أسلوب مودى الإمام المعروف، واللجوء إلى القطع المتزن لتكوين سياق نهائى بطله الأول والأخير المطرب صلاح، على أن يكون تفاعلنا الإيجابى مع باقى الشخصيات بمنطق التبعية؛ لأنها تخصه. حتى هذه اللحظة نستطيع القول إننا أمام فيلم لا يتدهور إلى مستوى الأفلام المسفة، لكنه أيضا

لا يقدم جديدا ولا يحمل مخرجه بصمته الفكرية البصرية الخاصة التى تميزه عن غيره. برغم اتساق الأدوات الفنية، فإن تقنية الإضاءة والماكياج حيرتنا فى تعاملها مع وجوه الممثلين وبشرتهم الفاتحة جدا أحيانا والداكنة جدا أحيانا أخرى، دون القدرة على إخفاء بعض الهنات المتواجدة خلقيا فى كل بشرة. ووضح من البداية أن السيناريو والحوار والأداء التمثيلى لمعظم الفنانين على قلتهم هم أضعف أركان الفيلم، التى جعلته يقف محلك سر حتى منتصف زمن عرضه تقريبا، لأنه بعد ذلك بدأ يتراجع بهدوء دون أن ينزلق إلى خط الصفر بفضل توازن فريق العمل خلف الكاميرا، وشعبية محمد فؤاد وقدرات رامز جلال الكوميدية بمنطق الاجتهاد الفردى واللحظات النادرة جدا لأداء الممثلة أميرة العايدى. ما بين هذه المشاهد الأولى ومشهد اكتشاف صلاح أن ملك حبيبته متزوجة من فريد (خالد الصاوى) رجل الأعمال اللص وتاجر الآثار المتوحش، أهدر الفيلم وقتا كبيرا فى مواقف عادية وحوار مستهلك بارد مستورد من كوكتيل أفلام مصرية ومسلسلات تليفزيونية مملة تتحفنا بهذه الكلمات المرصوصة على رفوف العمر الضائع.. لقد حددنا إضاعة الوقت حتى لحظة اكتشاف حقيقة زواج ملك؛ لأن الفيلم بعد ذلك انقلب فجأة من مصرى إلى أمريكى يحمل صيغة المطاردات والمعارك والاختطاف والاتفاق مع الشرطة وما إلى ذلك، كل ذلك بهدف استكمال رسم صورة البطولة المطلقة للمطرب صلاح، وسألنا أنفسنا أثناء المشاهدة:"ثم ماذا؟!!"؛ فلم نجد إجابة..

صحيح أن المطرب محمد فؤاد لم يحتكر كل مشاهد الفيلم بالقوة ولم يقهر الممثلين أمامه ووراءه مثلما يفعل معظم الأبطال هذه الأيام، لكنه مع ذلك قدم قصة من بنات أفكاره وانتهى دوره خلف الكاميرا ولو بقدر. ثم جاء الدور على السيناريست أحمد البيه ليكرر نفس السلبيات، التى تمتلىء بها كل أفلامه بخلاف استهلاكية المشاهد والحوار كما ذكرنا، حيث يعمد إلى مد عدد من الخيوط الضئيلة ظاهريا دون امتلاك القدرة على مد عمرها والاستفادة بها فى الوقت المناسب. فهو يقدم فكرة طيبة كمبدأ مثل مهنة فريد كمهرب للآثار واتفاقه مع دول أجنبية على تهريبها، لكنه يطرحها فى إطار معالجة سطحية تماما تضع البداية من حيث التعريف بالمهنة ثم النهاية من حيث سقوط فريد. أما كل التفاصيل المهمة فيما بينهما التى تعتبر لب القضية فيسقطها تماما، لننشغل فى أشياء أخرى تحاول ملء الفراغات دون جدوى. وللمرة الألف نقول إنه شتان الفارق بين البناء الكوميدى البسيط والبناء الكوميدى السطحى، الذى لا يعرف كيف يوظف التفصيلات ليصنع عالما مستقلا غنيا، ليكتفى بالعناوين الخارجية البعيدة جدا ونظل ننتظر الوصول إلى قلب الصراع الدرامى دون جدوى.. هناك أيضا تركيبة شخصيات الفيلم التى تعانى الحصار الضيق فى الجانب الأحادى، ونستطيع تصنيفها فى خانة واحدة دون غيرها؛ لأنها لا تحمل أى أبعاد أخرى، حتى هذه الصفة لا تتطور وتتجمد بمرور الوقت، مما يفقد الشخصيات بريقها بالتدريج حتى تموت، ولا يبقى إلا اجتهاد الممثل الفردى ليحييها من العدم، وهو ما استوعبه وطبقه بنجاح الممثل رامز جلال. إذا كان هذا ما يخص الشخصيات الأساسية وغالبا ما تكون البطل والبطلة وأى طرف ثالث قريب منهما، فإن بقية الشخصيات الثانوية تضيع تماما ويتعامل معها الفيلم بوصفها كمالة عدد صريحة دون أن يكون لها أى تأثير إيجابى. ولكى لا تختلط الأوراق نقول إن التأثير الإيجابى

لا يتولد من كم المشاهد وكثرتها، لكنه ينتج عـن مـدى مسـاهمتها الحيويـة فـى توجيه دفة الصراع الدرامى حتى لو ظهرت فى مشـهد واحـد فقـط.. هـذه القاعـدة من الشخصيات الثانوية التى يتعامل معها الفيلم كأسـماء فقـط تمـلأ الأركـان دون روح أو دور، تمثلت فى الشـقيق د. خالد وزوجته وأيضا فى شخصية دينا ابنة خالة ملك، التى لم نفهم سببا واحدا لوجودها فى هذا العمل، اللهم إلا لتجد ملك مـن يحدثها وترد عليه ونعرف ما يدور فى رأسـها.. لكن حتى هذا الاحتمال لم يتحقـق؛ لأن كل الحوارات التى دارت بين الفتاتين لم تخرج عن كلمات تحـذير ضـعيفة جـدا وردود جاهزة أضعف منها فى كلمة ونصف من باب سـماع صـوت البطلـة وليسـت صديقة البطلة. تحول الفيلم إلى منطقة المطـاردات والاختطـاف ومـا شـابه، وكـان ذلك إيذانا بخـروج الفـيلم عـن السـياق المنطقـى مـن حيـث المبـررات والأهـداف والتفكير والتنفيذ؛ فانقلب بمرور الوقت من فيلم أمريكى مسـتعمل مـن قبـل إلـى فيلم هندى خالص، نسبة إلى تلك الأفلام التى تعتمد على سرد حكاية عاطفيـة فى ساعات طويلة تعج بالشخصيات غير المقنعة والمصادفات المبـالغ فيهـا جـدا، إلى آخر هذه المواصفات التـى يعرفهـا الجمهـور عـن ظهـر قلـب. والنتيجـة تـراكم محصـلة عـدم المصـداقية ممـا أفقـد الفـيلم بعضـا مـن بريقـه الـذى اكتسـبه فـى البداية..

هكذا تظل كل أفـلام محمـد فـؤاد تـدور فـى نفـس الإطـار لا تتقـدم كثيـرا نحـو الأمام، تختزل نفسـها بنفسـها فى مجرد اسكتشـات سـينمائية تحتاج إلـى أنابيـب ضخ أكسوجين تبنى لها أركانا أكثر ثباتا وارتفاعا واستفادة بقدراته الغنائية؛ حتـى لا تتبخر المشاهد بكل ما فيها فى الهواء مخلفـة وراءهـا متعـة لحظيـة لا تسـتمر طويلا. إذا عدنا مرة أخرى إلى السؤال عن مواصفات الفيلم الغنـائى، فقـد فسـرنا بعضها من حيث المبدأ مثل اعتمادها على المعالجة البسيطة القويـة التـى تتـوفر هنا، لكن الأهم من ذلك هو مـدى فاعليـة وتـأثير ومبـررات وتوقيـت الأغنيـات فـى العمل الفنى.. إذا كانت نصف الأغنيات التى شاهدناها لها ما يبررها بقدر ما فـى سياق الحبكة الدرامية مثل أغنية الحنين إلى الطفولة، فالنصف الآخر جاء مقحمـا دون داع فـى محاولـة للاسـتفادة القصـوى بوجـود المطـرب محمـد فـؤاد، وجـاءت النتيجة عكسـية سـلبية لـم تثمـر الأثـر الفعّـال وأسـاءت اسـتغلال رخصـة الفـيلم الغنائى، علما بأن مستوى الكلمات والألحان والغناء فى حد ذاتهم خضـع للانتقـاء المتأنى ؛ لكن بعيدا عن السياق الدرامى للفيلم.

أما عن الأداء التمثيلى فى هذا الفيلم فقد كان أمره غريبا عجيبا بحـق.. علـى حين اجتهد محمد فؤاد ورامز جلال فى الحفاظ على حيوية مشـاهدهما بالحضـور النشط والقدرة على خلـق الكوميـديا، يقـف الـوزن الزائـد لفـؤاد عقبـة فـى مرونـة وجهه وتوظيف جسده وتنظيم أنفاسه وتصـميم الحركـة ذاتهـا والعديـد مـن الأمـور الفنية المختلفة. وقد حاولت أميرة العايدى قدر المستطاع أن تفعل شيئا فى هذا الدور الذى لا محل له من الاهتمـام أو التوظيـف أو شـذرات الشـبهة الفنيـة، لكـن فيما يبدو أنها كانت تمثل مشاهدها الباردة أصلا بالإكراه، كمن يدفعونه دفعا أمام الكاميرا دون رغبته، وهى فى النهاية تتحمـل اختيارهـا؛ لأن مـا تبنيـه بـبطء علـى شاشـة التليفزيون باليمين تهدمه سريعا علـى شاشـة السـينما باليسـار، وهـذه ليسـت المرة الأولى.. مازالت حـلا شـيحة ترفـع شـعار مـنهج الاستسـهال والأداء

المحفوظ ونفس النظرة البريئة المظلومة التى لا تغيرها، والإحساس الغائب تماما الذى يطفىء كل مشاهدها بجدارة. ثم أظلمت الدنيا أكثر فى مشاهدها مع خالد الصاوى، الذى مازال يعتقد خطأ أن أداء دور الشرير هو تضييق العينين وفحيح الصوت ورفع الحاجب، وهو أسلوب عفا عليه الزمن منذ ثلاثينيات القرن الماضى، حتى وقتها لم يكن الممثلون يقدمونه بهذا الشكل المستفز الذى لا نجده إلا فى متحف الأفلام الكرتونية المنتهية الصلاحية وفترينات شخصياتها المنقرضة؟!!(٤٨٧)

**"أضرار لاحقة/Seeds Of Doubt"**

**أمواج البحر تتلاعب بالمواطن**

كيف تعرف أن هذا الشخص هو أعز إنسان إلى قلبك؟؟ سؤال صعب والأصعب منه الإجابة عليه، الإجابة النظرية هنا لا محل لها من الإعراب. الموقف وحده هو الفيصل فى الحكم على هذا الموقف المرتبك، لكن بعد تحديد موقف الشخص تأتى المرحلة الشائكة بالفعل..

مرحلة حرجة يجسدها الفيلم الألمانى الفرنسى المشترك "أضرار لاحقة/Seeds Of Doubt" ٢٠٠٥ إخراج سمير نصر، لكن هذه المرحلة لا تمس أفرادا بعينهم يحملون قضية منغلقة على ذاتها، بل هى قضية تمس مواطنين منتشرين فى كل أنحاء الأرض يعيشون لحظات طويلة ساخنة من حياتهم، تأخذهم أمواج البحر وتتلاعب بهم دون أن يكون لهم أى ذنب فيما يحدث حولهم.هل مطلوب منهم أن يحاربوا أسماك القرش بفرشاة أسنان وديعة تهدهد ولا تقتل؟!! إنها قضية حياة ملايين العرب الذين يتمركزون فى الدول الأوروبية والولايات المتحدة الأمريكية، وقد تغيرت حياتهم بعد الحادث المأساوى فى الحادى عشر من شهر سبتمبرعام ٢٠٠١ الذى ضرب برجى التجارة فى أمريكا، حيث أصبحت كلمة "مسلم" لا تحمل دلالة دينية بقدر ما أصبحت تحمل دلالة سياسية وتدين من يتمسك بها بالجفاء والقسوة والإرهاب قبل أن يرتكبوا أى فعل من باب أن الاختياط واجب، أو ربما من باب اتباع نظام دفع فاتورى التليفون المغالى فيها فى بلادنا على أساس أن الدفع أولا ثم الشكوى ثانيا، حتى لو لم يكن صاحب الشكوى يملك جهاز تليفون من الأصل.. نعود إلى السؤال الذى طرحناه فى البداية والمستقى من أحداث الفيلم عن معرفة قيمة الشخص الآخر لديك وهى مشكلة حقيقية؛ لأنها ستعنى بالتبعية معرفة قيمتك عند الشخص الآخر. لكن المعرفة وحدها ليست هدفا فى حد ذاتها. وماذا بعد المعرفة؟ نعم نحن نخاف من الإرهاب، الكل يخاف من الإرهاب، لكن ماذا بعد هذا الخوف وما هى نتيجته؟!! كل هذه التساؤلات وتفريعاتها أحاطت بعائلة متعددة الجنسيات تعيش فى ألمانيا، تضم الشاب الجزائرى د. طارق عزمى الناجح فى عمله الحنون جدا مع كل الناس خاصة عائلته الصغيرة، وزوجته الألمانية الشابة الجميلة مايا التى تعمل بالإخراج الفنى لإحدى المجلات وتحب زوجها وعائلتها من كل قلبها، ومعهما ابنهما الصغير اللطيف كريم الذى يلقى كل رعاية ويعيش جوا

صحيا عاطفيا بين الأبوين المتفاهمين. تماشيا مع هذا النظام العائلى جدا المرتب جدا سار المخرج مع مدير التصوير والمونتير والمؤلف الموسيقى على نفس المنهج الهادىء العقلانى تماما مع إضفاء الحيوية المناسبة على الحدث، وعندما تغيرت خريطة الأمور بعد ذلك تبع خطاها أيضا كلفريق العمل بدءا من نقطة الخلل البسيطة، مرورا بانقلاب الأوضاع ووصولا إلى حالة الهستريا الكاملة فى النهاية.

يوما ما زار اثنان من رجال المخابرات الألمانية الزوجة فى عملها، وأكدوا لها أن هناك من قام بتصوير زوجها فى حفل زواج حادث واحد من طيارى حادث الحادى عشر من سبتمبر الشهير. فى البداية لم تصدق مايا حرفا مما قال الزائران، لكن بدأت الشكوك تتسلل إلى عقلها لتقف أمام قلبها الذى يؤمن بطارق إيمانا كاملا، عندما زارهم فجأة صديق طارق الحميم المدعو رضا ذو الذقن الثقيلة والملامح الجادة الحادة الذى يحمل الجنسية الإيرانية؛ فبدأت موجة ثقة الزوجة والحبيبة تتراجع فى زوجها وحبيبها ولو عشر متر دون أن تدرى. مادام التراجع بدأ والأقدام بدأت تتعثر والأرض كشفت عن تخلخلها من تحت المحبينفقد بدأ الجميع يسير فى طريق الخوف المظلم، وما أدراك ما قسوة الخوف خاصة إذا كان الخوف من الخيانة.. ثم تزايدت شكوك الزوجة عندما اكتشفت أن طارق لم يخبرها عن رفض سفارة الولايات المتحدة منحه تأشيرة دخول لحضور مؤتمر مهم، وبعدها ازداد الموقف تعقيدا نتيجة اختفاء بعض المواد الفيروسية من معمل د. طارق الذى صدر قرار بمنعه من دخول مقر عمله.

من الطبيعى أن يتحول مفهوم بناء وتنفيذ المشاهد على كافة المستويات ويتبدل حالها تماما.. بيت هادىء جميل يحفل بذوق رفيع المستوى ينقلب إلى مخزن قبيح للقلق والصراخ والأوراق المتناثرة هنا وهناك. خلفية الحدائق والأثاث الجميل والأضواء الهادئة جدا السابحة فى جنة الراحة النفسية تتحول إلى معارك كلامية لا تنقطع فى قلب الشارع تحيط بها صناديق القاذورات من كل جانب. سماء حافلة بقوافل الطيور التى تؤنس بعضها وتطير متشابكة اليدين والقلوب تفترسها أنياب القمع العرقية والعنصرية الفاسدة، وتختزلها إلى مجرد طائر وحيد فى السماء غريب عن نجومه وعن نفسه أيضا وهو يفتقد كل أحبابه. شبابيك مفتوحة من كل جانب ومنافذ حرية تعلن كلمتها عبر العصور والظروف لا تعترف ببنود جواز السفر الزائلة تعلن حزنها وتغلق أبوابها وتحجب كل رؤية وتشوش البصيرة من الداخل إلى الخارج والعكس صحيح، ليغطى الضباب كل السحب الصافية ويعلن إقالتها من مجلس إدارة الحياة بلا رجعة.. حالة من الفوران الغريب عصفت بحياة الزوجين التى كانت مستقرة أخذت فى طريقها كل أمان واستمتاع كان محسوسا فى العلاقة الجنسية بين الزوجين. واكتملت عاصفة الصحراء العائلية بمشاكل اقتصادية جمة بعد إيقاف الزوج عن العمل، وتراكمت الأمور وتزاحمت واشتبكت من كل جانب حتى فاض الكيل من العقليات الضيقة التى تحاسب وتدين قبل أن تتأكد، ربما لهذا يقولون إن العدالة عمياء إلى حين، وربما لهذا أيضا يؤكد البعض عن خبرة أن العدالة ولدت عمياء كعيب خلقى لا ينفع معه إصلاح أو استئصال أو شفاء.. ثم جاء مصادفة وقوع حادث إرهابى فى فرنسا فى نفس وقت عثور الزوجة بالمصادفة على تذكرة طائرة هامبورج/باريس تؤكد وجود زوجها مكان الجريمة فى نفس الوقت، لتأكل البقية الباقية من جسور حب

الزوجين الجميل، ومنها نصل إلى واحد من أجمل مشاهد الفيلم الذى يضرب موعد المواجهة العنيفة بين البطلة التى كاد وجهها الملتهب المتخبط أن يلامس الكاميرات، وبين البطل الذى يأتى من بعيد كالشبح الطويل القادم من العالم الآخر بملابسه الداكنة فى الظلام، إلى أن أصبح قطعة منه وكانت الاحتفالية دامية بمعنى الكلمة..

أسوأ ما فى هذا الفيلم الذى شاهدناه قبل جمهور المهرجان هو هذا الدوبلاج العقيم الذى أضاع جهد البطل والبطلة تماما ورحيق موهبتهما وهويتهما! نرجو أن يكون متفرجو نسخة العرض بمهرجان القاهرة السينمائى الدولى أفضل حظا منا؛ حتى لا يختلط استقبالهم للعمل مع غضب مكتوم يتصاعد دخانه كلما فتح البطل والبطلة فهمهما للنطق، كى يتجنبوا هذا المقلب السخيف الذى حرمنا قهرا من الاستمتاع بهذا العمل الجاد المهم. مفارقة غريبة أن نشاهد عملا يدعو إلى العدالة والحرية ويمارس علينا قهرا فنيا فكريا متعسفا كما فعل؟؟!! (٤٨٨)

## "حارس الليل/Night Watch"

## معركة شابة مخيفة عمرها ألف عام

"من السهل على الإنسان أن يطفىء النور داخله، لكن من الصعب عليه أن يحارب الظلام من حوله".. هذه واحدة من أهم وأجمل جمل حوار الفيلم الروسى "حارس الليل/The Night Watch" ٢٠٠٤ إخراج تيمور بكمامبيتوف. جدير بالذكر أن هناك ثلاثة أفلام فى السينما العالمية تحمل نفس الاسم تماما قدمت أعوام ١٩٢٦ و١٩٢٨ و١٩٧٣ نذكرها من باب التوثيق وعدم الخلط، بدون سرد أى معلومات عنهم؛ لأنهم يحملون قصة سينمائية مختلفة تماما عن الفيلم الحالى، كما أن هذا الفيلم الروسى الذى اخترناه للتحليل ممتلىء عن آخره بشفرات وتفاصيل تكفى وتزيد لعدة مقالات ودراسات أيضا.. من أهم مميزات وأسباب نجاح هذا العمل بشكل كاسح فى بلاده، حتى أنه لفت أنظار شركة فوكس الأمريكية الشهيرة لتتولى توزيعه، بفضل قدرة مخرجه بكمامبيتوف على طرح معالجة مختلفة للصراع الأزلى بين الخير الشر مستخدما تقنية تكنولوجيا السينما الأمريكية المتطورة حتى يساير العصر، مع الاحتفاظ التام بهوية الشخصية الروسية ورائحة مدينة موسكو فى كل لقطة..

توزيع فيلم لا يحمل الجنسية الأمريكية باستثناء بعض الأفلام البريطانية فى السوق المصرى حدث يستحق الاهتمام والتوقف والتشجيع أيضا، حيث يعتبر خطوة إيجابية جريئة لتحرير عقلية المتفرج المصرى من احتلال الثقافة الأمريكية السينمائية المحتكرة. نحن لا نقصد بالطبع إدانة الأفلام الأمريكية التى تقدم أعمالا راقية كثيرة، لكننا نؤكد على ضرورة مقاومة قولبة الذوق العام الذى يؤدى بالتدريج إلى عملية غسيل مخ عميقة، ينتج عنها تغييب كامل لإرادة تذوق أى منتج بخلاف ما أدمنه الجمهور، وهذا ما تحاول كل الدول أن تفعله بتنظيم القوانين واتحاد الفنانين الجادين. إذا كانت خطوة عرض الفيلم قد تمت بالفعل

وشاهدنا هذا العمل الطويل ناطقا باللغة الروسية وحقق إقبالا تجاريا ملموسا، فعلينا الآن البحث عن مفاتيح استقباله حتى نستطيع التواصل والإدراك والاستمتاع بمنط المتلقى الإيجابى. يجب أولا فهم أساس تركيبة العقلية الروسية والوعى ببديهياتها وملابسات ظروف المجتمع فى الماضى والحاضر.إن المواطن الروسى بما يحمل من تاريخ فنى سياسى طويل اعتاد على التناول العميق لموضوعاته وصراعاته بجدية، ويصر أن يكون الإنسان بطله الأول والأخير.

تحمل أحداث الفيلم الروسى خليطا من سينما الفانتازيا والخيال العلمى، كتب لها السيناريو المخرج الكازخستانى الأصل تيمور بكمامبيتوف الذى نال شهرة كبيرة من إخراجه الإعلانات التجارية الهامة والأغانى المصورة، وشاركه كتابة السيناريو مؤلف الرواية الأصلية الروسى سيرجى لوكيانينكو المأخوذ عنها الفيلم بنفس الاسم. هذه الرواية هى الجزء الأول من ثلاثية روائية حققت أعلى نسبة مبيعات فى روسيا، على أن تكتمل الأحداث القادمة روائيا وسينمائيا فى "حارس النهار/Day Watch" و"حارس الغسق/Dusk Watch". وقد بلغت مبيعات هذه الثلاثية خمسمائة ألف نسخة قبل عرض الفيلم الحالى واثنين مليون نسخة ونصف بعد العرض، كاستثمار ناجح واستجابة طبيعية لأحدث التكنولوجيا المُستخدمة فى المؤثرات البصرية الصوتية فى الإثارة والرعب، بالإضافة إلى بعض الخطوط الدرامية التى اتفق مؤلف الرواية مع المخرج على توليفها بحرية مع أحداث الرواية، لتتناسب مع متن المعالجة السينمائية المزدحمة التى سنعمل على فك شفراتها وتبسيطها قدر الإمكان.

منذ حوالى ألف عام وبعد معركة ضارية بين قوى الخير أو النور بقيادة جيسر(فلاديمير منشوف) وقوى الشر أو الظلام بقيادة زافولون (فيكتور فيرزبتسكى)، اتفق الجميع على عقد هدنة طويلة؛ لأن الجانبين كادا يهلكان تماما فى المعركة التى لم ولن تنتهى. وتعاهد الطرفان أن يقوم حراس الليل من قوى الخير الذين يمتلكون قوى خارقة بمراقبة قوى الشر من مصاصى الدماء والسحرة والمشعوذين للتأكد من التزامهم بالهدنة واحترام عهدهم، مقابل أن يقوم حراس النهار من قوى الشر بقواهم الخارقة أيضا بمراقبة قوى الخير للتأكد بدورهم من الالتزام بالهدنة، مع ملاحظة أن كل هؤلاء يعيشون فيما بيننا دون أن نلحظ عليهم أى شىء. وسرعان ما انتقلنا إلى الزمن الحاضر وبدأنا فى متابعة الصراع الشرس جدا بين القوتين، مع إضافة شخصيات معاصرة تعمل على تنفيذ الاتفاق القديم، وبعض الضحايا الذين يقعون بالضرورة ثمنا لهذه الهدنة المحفوفة بالمخاطر وعدم الأمان المطلق.

نتوقف أمام هذه المقدمة لنستخلص من وراءها عدة نقاط ستوفر علينا الكثير من التفاصيل وتمنحنا قدرة على التخيل الفاعل للمفاجآت المتوالية من كل مكان.. فى البداية نلاحظ أن الفريقين لا يختلفان على حدث بعينه أو ثأر شخصى، لكنه الصراع المطلق المجرد بين قيمتين فى الحياة. من الضرورى أن يتعاركا بالطرق السلمية والعنيفة لكى تستمر الحياة لتطبيق القوانين الوضعية والسماوية. وقد قدم المخرج تيمور بكمامبيتوف أهم أسس رؤيته الدرامية البصرية من خلال مجموعة هذه الافتتاحية لإعلان انتماء تصنيف الفيلم للفانتازيا والخيال العلمى، ولزرع بذور المصداقية بقوة حتى يتقبل المتلقى الجو العام وهذه

الفرضية المطروحة. لعل حرص المخرج على تصوير هذه الكثرة العددية للجيشين وتنمرهما الرهيب لبعضهما البعض يوضح مدى شراسة الصراع وتقادمه عن المرحلة التى نتابعها، ويعلن عن تكافؤ واضح من ناحية العدد والعدة وإلا سيخسر الصراع أهم أسباب متعته فى الخلق والتصور والاستنتاج. أحاط تيمور هذه المشاهد بالتعاون مع مدير التصوير سيرجى تروفيموف بالأجواء المعتمة القاتمة المعزولة عن الزمان والمكان، تمزج بين تقنية حركة الكاميرات التى تلتقط ضربات السيوف والحرب من مسافات مختلفة، مع مونتاج ديمترى كسيليف اللاهث الحائر بين جبروت الفريقين بزيادة عن معدل إيقاع المعارك القديمة طبقا لمنظومة القوى الخارقة للجانبين، لاستعراض شراسة الحروب الدائرة بالأسلحة الدامية. مع إضفاء ملامح مستمرة من ترسيخ حقيقة خيالية الحدث بقدر غير مكتمل كى يظل الصراع مرتبطا بالواقع قدر الإمكان، مثلما شاهدنا جنود الجيشين الذين يجمعون فى أشكالهم بين الأجساد الآدمية وبعض أطياف الأشباح والمخلوقات الغيبية لتحقيق وجود وارتباط العالمين فى نفس الوقت. وبعد لحظات وضح أن المخرج لا يركز على جنود بعينهم ولا ينحاز لفريق دون الآخر ولا يلقى إشارات تستشرف المستقبل، حيث صب كل تركيزه على قيمة الصراع ذاته ومأساة تساقط ضحايا الجانبين، من خلال تثبيت الكاميرات لحظات قليلة مقصودة على القائدين اللذين غرقا بدماء الجميع. وهو ما مهد على الفور لإعلان الهدنة الطويلة بشرط الالتزام بالعهد، ونبّه لدور المؤثرات المرئية الرئيسى تحت إشراف بافيل بيريبلكن، وأسّس أهمية واستمرارية مهمة القائدين كأنماط وقيم فكرية متصارعة على مر الزمن، وهو ما يفسر تثبيت الكادر بين الجيشين بمجرد إعلان الهدنة ليس دليلا على إيقاف الحرب، بل يجزم بطول عمرها على المدى مع تغير الأزمان والأشخاص والحراس، لهذا تقبلنا وجود قائدى الفرقتين ومشاركتهما فى الصراع الدرامى بأنفسهما فى العصر الحاضر. هكذا نجح المخرج فى إقامة الدور الأول من بنائه الدرامى الضخم المتعدد الطوابق والدهاليز والمتنوع السكان.

لم يترك المخرج تيمور بكمامبيتوف شيئا للصدفة ولم يركن إلى العلامات السهلة المحفوظة.. مثلما ترك الظلام يعبر عن الوجود القوى لفريق الشر ودموية الصراع، قدم توظيفا معاكسا للظلام بدليل تجلى حرّاس الخير فى ذلك الوقت تحرس الليل وأحداثه، وليس بالضرورة أن تكون قطعة من سواد الليل ذاته، وهكذا تتوالى نوبات الحراسة ليلا ونهارا وبالعكس لتستمر دورة الحياة. كما أن فريق الخير يستخدم المصابيح الصغيرة للكشف عن وجود قوى الشر أولا، ثم كسلاح قاتل لإبعادهم لأنهم يرتعدون من هالات النور. ولنضع فى الاعتبار أن الصراع حتى فى الزمن الحاضر لا يدور بسبب حادث سيىء ويهتم بمطاردة أشرار صغار يرتكبون أفعالا حياتية، لكن حرّاس الليل الأخيار الذين يملكون قوى خارقة مختلفة مكلفون بمراقبة حراس النهار الأشرار من مصاصى الدماء والسحرة وما شابه؛ حتى لا تزيد أعداد ضحايا البشر العاديين ولا أعداد الأبرياء الذين يجتذبهم الشر إلى عالمه ليتحولوا إلى مصاصى دماء مثلهم وهكذا. بالتالى نحن نقف على الأرض، لكن مازلنا نتعامل على مستوى الصراعات الغيبية من ناحية القوى والأشخاص والأسلحة والمبررات والأهداف. يتوقف مصير البشرية على هذا التوازن الحساس بين القوتين، والخطر كل الخطر وجود نبوءة تؤكد قدوم البطل الخارق إلى هذا العالم ليحسم الصراع بينهما، وكان من نصيب مدينة موسكو أن

تشهد مولد هذا البطل الخارق. مـن السـهل الآن التوقـع أن المعالجـة الدراميـة لا تقوم على أساس ترتيب زمانى مكانى تقليدى ولا أحداث نمطيـة متوقعـة، لكنهـا تقـع علـى هيئـة دوامـات متنـاثرة تلفهـا الإثـارة المطلوبـة دون غمـوض، وعلـى المتلقى الإيجابى جمع الشتات واستقباله ثـم إعـادة إبداعـه داخلـه ليقـف علـى مستويات التلقى المختلفة لو بقدر. بنفس منطـق ظهـور الشخصـيات المفـاجىء نرى الزوج والحبيب أنطون (كونستنتين كابنسكى) يختار قتل جنين زوجته الهاربـة مع حبيبها، عندما وافق والـدتها التـى تجيـد فـن السـحر علـى تنفيـذ القتـل فـى أحشاء ابنتها البعيدة عنها بمسافة طويلة، وهو لا يعرف أن هـذا الجنـين هـو ابنـه القادم إيجور (ديما مارتينوف)، فوق ذلـك سـيكون البطـل الأسـطورة الـذى ينتظـره العالم أجمع، ويتصارع قائدا وحرّاس القوتين علـى الفـوز بـه مـع أن هـذا الصـغير لا يدرك قدراته الخارقة بعد. لكن ذلك لا يهم؛ لأن مـن يمتلـك قـوة داخليـة ولا يعـرف مكمنها ومظاهرها، عليه ألا يرهق نفسـه بالبحث عنها؛ لأنها ستعلن عـن نفسـها وحدها فى موقف ما سيضطره للتصرف التلقائى واكتشاف نفسه بنفسه.

تحت مظلة عالم متكامل من الأجواء السحرية غير العاديـة قـدم المخـرج عمـلا متناسقا لهذا الصراع بكل أدواته ومتطلباتـه وحيـرة بعـض أفـراده بـين هنـا وهنـاك بموضـوعية، وأطلـق العنـان للكـاميرات والمونتـاج وموسـيقى الثلاثـى موكسـتار مرزاكييف ويورى بوتيينكو وفاليرا فكتوروف للتعرف على كل فريق على حدة. لكـن بشرط وجود الآخر؛ لأن التكامـل لـن يحـدث إلا باكتمـال الطـرفين، وأعلـن المخـرج رؤيته التى تؤرخ الحدث وتؤكد الندية الحقيقية بين الفرقين، وإن كان التركيـز علـى قوى الخير أقوى قليلا من ناحية المناصرة وتمنى انتصاره بشكل غير مباشـر. يعـد هذا الفيلم نموذجا حديثا للفيلم الروسـى بشخصية مواطنيه حسـب رؤية المخرج، معتمدا على قدرات التكنولوجيا التى تـأتى خلـف الإنسـان فـى الأهميـة لتخدمـه دون أن تستعبده. مـع تعـدد الشخصـيات وتزايـد المشـاكل اضـطر المخـرج لتوزيـع مجهوداتـه ومعـه فريـق عملـه لتجسـيد الصـراعات الأساسـية والفرعيـة فـى كـل مكان، مما ضاعف من مهمة المونتاج المتوازى فى عدة جبهات، علـى أن تتعامـل زوايا الكاميرات وأحجـام اللقطـات والإضـاءة والجمـل الموسـيقية ولحظـات الصـمت الطويلة مع كل جبهة منفردة أولا، ثم مع الأطراف المتعاركة مـن داخلهـا ثانيـا، ثـم مع تناقض الشخصيات أحيانا والاختلافات بين مظهرها ومخبرها عمدا أو دون قصـد ثالثـا، دون الوقـوع فـى مـأزق التركيبـة الأحاديـة للشخصـيات بـين الخيـر المطلـق والشـر المطلق رغم المسميات العامة، وإلا كـان الفـيلم قـد انتهـى قبـل أن يبـدأ. وهو ما ينطبق مثلا على الفتاة مصاصة الدماء (آنا دوفرسكايا) ضحية قـوى الخيـر التى قدمتها قربانا لاختبار مصاص دماء آخر فأحبته، وينطبق على الطبيبة الشـابة سـفيتلانا (ماريـا بوروشـينا) حاملـة اللعنـة الأبديـة التـى كـادت تحطـم المجتمـع الروسـى ككل، وتغلب ظلام تأثيرها الفردى المدمر على أنوار مدينة موسكو كـاملا وأطفأتها وهزمت التكنولوجيا والخير والأبرياء فـى عقـر دارهـم، فـى دلالـة واضـحة للربط المباشـر بين الظلام والشر هذه المرة. بعد بحث طويل اكتشـف فريـق الخيـر أن هذه الفتاة لم تصبها اللعنة من مصـدر خـارجى، بـل هـى التـى لعنـت نفسـها بنفسـها عندما ماتت والدتها وهى غاضبة عليها..

كانت وجهة نظر المخرج تيمور بكمـامبيتوف فـى اختيـار أبطـال فيلمـه "حـارس

الليل" تخصيص الممثلين أصحاب الوجوه العادية لتجسيد فريق الخير، والممثلين أصحاب الهيئة الصاخبة الميالة للمظهرية وحب التميز لتجسيد فريق الشر، ليضع الفريقين الإنسان أمام اختبار صعب ولحظة قرار أصعب. إذا كان حارس الخير والشر نفسه عليه أن يتحمل مسئولية الاختيار بين النور والظلام؛ فكيف يكون حال البشر الذين يحرسونهم؟!! (٤٨٩)

## "عدن/Adan"

## موهبة فنية فريدة تتحدى السلطة والوحدة والموت

ليست الجنة الحقيقية هى التى نعيش فيها، بل هى التى نصنعها بأنفسنا.. والجنة هى التى يعرفها الجميع باسم "عدن"، هذه الكلمة التى تكتب بكل اللغات كما هى ولا تحتاج إلى ترجمة أو قاموس لتعريفها. كما أن الجحيم يختلف من شخص إلى آخر ومن بلد إلى آخر ومن مجتمع إلى آخر؛ فالجنة أيضا تختلف كل الاختلاف فى مغزاها وملامحها ومعناها ومتطلباتها وأسبابها وأهدافها وصوتها وصورتها ومذاقها ورائحتها حتى من ساكن نفس الجنة إلى آخر، وغالبا لا تسع الجنة إلا اثنين فقط على أقصى تقدير يعدا فى حسابات القلوب وحدة واحدة لا تفترق..

المشكلة فى هذا الفيلم اليابانى "عدن/Adan" ٢٠٠٥ إخراج شو إجاراشى أن اسمه هو الجنة بعينها فعرفنا معها المكان، ويبقى لنا أن نعرف الزمان وسكان الجنة وعدد الحجرات والإكسير الذى يتنفس به أهل الجنة ليعوضوا به عادم الكرة الأرضية، الذى حول حياتنا إلى الهلاك الذى يمحو بجبروته أى جنة من قبله أو من بعده..

ساعتان وعشرون دقيقة كاملة ونحن نشاهد فلاش باك لكل أحداث هذا الفيلم التى استمرت سنوات طويلة، استغرقها تجسيد هذا العمل الذى استمد وقائعه من قصة حقيقية وقعت بالفعل. اختار الفيلم والمخرج أن يبدأ من النهاية، لنرى مشهدا طويلا متأنيا بشدة يستعرض إعصارا هوائيا عاصفا يطيح بكل شىء خاصة هذا البيت الصغير الذى تحول إلى حطام فى الخارج وانهيار كامل من الداخل؛ فأين هذه الجنة التى يتحدثون عنها أو يعدنا بها هذا الفيلم بشهادة أستاذه؟ كان الفتى عبقريا فى موهبته وهو يبلغ من العمر تسعة عشر عاما فقط، لكن أسلوبه قد تغير الآن ويستخدم الكثير من اللون الذهبى دون داع.. شهادة سخيفة قاسية أدان بها الأستاذ الكبير موهبة تلميذه الفنان التشكيلى الرسام اليابانى إسون تاناكا الشهير باسم تاكاشى، كان ذلك فى ربيع عام ١٩٤٨ بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، حيث ثار تاكاشى بشدة على هذا الرأى الظالم الذى لا يقدر موهبته المتفردة، ومع ذلك لم ييأس الفنان الشاب لأنه كان متأكدا أن اليابان الجديدة ستولد على يديه هو ولا أحد غيره.

مثلما كان تاكاشى يؤمن بموهبته العميقة من كل قلبه، كان أيضا يؤمن أن سنده الوحيد فى هذه الحياة هى شقيقته كيمى التى تربطه بها علاقة غريبة

جدا شديدة الندرة والصفاء والإخلاص والجمال. فى ظل الحالة المادية المخزية التى كان الفنان يعانيها، قرر الذهاب إلى جزيرة أومانى البعيدة فى الجنوب ليستقر فيها وسط الخضرة الحية والطبيعة المشعة بالحق والخير والمتعة، وتجبر أى شيطان فن على الوقوف متسلسلا فى هذه الجزيرة متبرعا بأجره تماما مقابل إلهامهم بكل ما يحلو لهم. عمل واحد خير ولو دون قصد يمكن أن يحسن صورة الشيطان عندنا قليلا..

عدد من المشكلات اجتمعت أمام الرسام الموهوب تاكاشى وواجهته سويا كموجة بحر واحدة لا ترحم ولا تتعاطف مع أى إنسان، حتى لو كان بحجم هذه الموهبة التى يندر أن يجود بها الزمان.. الفقر الشديد، محاربة الجميع له ولأسلوبه الفنى المتميز، نار الغيرة التى تأكل العشب واليابس عند أساتذته وزملائه، الفرمانات القمعية من كبار الفنانين بمنع عرض لوحات تاكاشى فى أى معرض فنى داخل أى مدينة من مدن اليابان، الحرمان بالتالى من الفوز بأى جائزة مالية حتى يموت فنه ولا يشعر أحد به. والنتيجة حالة من التجاهل التام المريع والعزلة الموحشة على هذه الجزيرة، وكل سنده فى هذه الحياة خطابات شقيقته التى لا تنقطع وإيمان الفنان الخالد بنفسه وبموهبته العبقرية وبعبقريته الموهوبة التى لا ينافسه فيها أحد..

لأن هذا الفنان قليل الكلام جدا ومتفرغ تماما لرسوماته ولوحاته، ولأن المعالجة السينمائية لابد أن تجد مخرجا لصنع مشاهد يتحدث فيها ونسمع منه ومعه، دسوا له فى طريقه الشابة سى هنج هبطت عليه مثل الشيطان، ليفتح الفيلم خطا حواريا جماليا بينه وبينها من أجمل وأمتع الحوارات فى هذا الفيلم. ومهما كانت هذه الفتاة المتمردة جدا شخصية حقيقية أو من صنع خيال الفنان، فقد كانت شيطان الإلهام والفن الذى يحفزه على الخروج إلى الطبيعة والرسم والإبداع والإصرار على الإثبات لكل العالم قيمة موهبته البارعة وجوهرته النادرة. تتوالى السنوات وتاكاشى الذى يكبر هو الآخر مازال يرسم الكثير من الاسكتشات والقليل من اللوحات، يتذكر معارك الديوك الدامية التى شاهدها بتأمل شديد، يبحث عن هذا الطائر النادر بين أشجار الغابات الجميلة فى جزيرته المنعزلة حتى يجد ما يشجع شيطانته الصغيرة على الظهور له ومشاغبته ويجد لحياته قيمة محسوسة، تساعد على صنع جاذبية أرضية لأحلامة التجريدية التى لا تنتهى.

يتلخص تكنيك وأسلوب مخرج الفيلم فى التمهيد المستمر للصورة لتسير فى اتجاه بطىء مثلا، يميل إلى الاستعراض والتأمل وعداد السرعة يقف عند صفر، ثم فجأة يحدث دويا وتحولا شديدا فى المشهد ويلجأ إلى السقطة المدوية فى كل شىء، وإذا بكل أدواته تهرول فى كل مكان مستخدما سرعة تفوق الخيال. وكأن المخرج شو إجاراشى يبنى ويبنى فى دقائق أو لحظات طويلة باليمين، ثم يهدم كل ما بنى باليسار فى لحظة خاطفة وهكذا إلى ما لا نهاية.. صنع المخرج تصميما للمشاهد يعادل تصميم لوحات الفنان التى تضم عوالم مختلفة غير تقليدية عن العالم الخارجى، الغضب والجمال واليأس والأمل فى مشهد واحد، ألوان متناغمة وسياق متناسق ومنظور مبدع فى التعامل مع المساحات والعلاقات بين الكتلة والفراغ، حوارات لا تنتهى بين دلالات الظل والنور بصوت

مسموع تشدو بألحان فنية بديعة ذات إيقاع شديد الانتظام ممتلىء بحلاوة الحرية، ليتعامل مع الفن والإلهام كفكرة ثم بداية تجسيده ومراحله المتحولة حتى يتحول إلى منظومة فنية متكاملة شديدة الرقة والإيجابية.

الفنان الحقيقى هو الذى يعرف الناس حقيقته بعد رحيله، ويستوعب التاريخ قيمته بعد سنوات من فراقه طالت أم قصرت، لكنها لابد ستأتى يوما ما. (٤٩٠)

## "وقت جمع الحجارة/The Time Of Pick-Up Stones"

## محاكمة علنية للشعوب بتهمة الدفاع عن الوطن؟!!!

هل كل ذنب ردولف أنه جندى ألمانى يدافع عن وطنه؟ هل كل ذنب فكتور أنه جندى روسى يحب وطنه؟؟ هل كل ذنب الاثنين أنهما تقابلا فى ظروف غير مناسبة على الإطلاق؟؟؟ وهل لو تقابلا فى أجواء أخرى كانا سيجدان أى شىء مشترك بينهما ولو كانت نظرة عين؟؟؟؟

أسئلة كثيرة وتفريعات أكثر وتخمينات أكثر وأكثر يطرحها بذكاء الفيلم الروسى "وقت جمع الحجارة/The Time Of Pick-up Stones" ٢٠٠٥ إخراج أليكى كارلين، حيث يستغرق زمن العرض على الشاشة مائة وعشرة دقيقة ليقترب من ساعتين.. قصدنا وصف التركيبة الدرامية البصرية لهذا الفيلم الطويل بالذكاء بصفة خاصة؛ لأن المخرج كارلين حرص على طرح رؤيته بعيدا عن تصنيف الصح والخطأ السطحى، وبموضوعية أيضا دون التحيز لجانب على حساب آخر حتى لو كان وطنه هو أحد أطراف الصراع الدرامى، وحتى لو كانت الأحداث تدور تقريبا كلها فى الاتحاد السوفيتى سابقا بكل أجوائه والسيطرة متاحة على كل العناوين والتفاصيل. نجح المخرج فى تحقيق الصورة السينمائية التى ترسم ملامح الإمبراطورية العسكرية فى الكتلة الشرقية، مع التركيز بصفة خاصة على طبيعة وشخصية المواطن الروسى على حقيقتها، مهما تعرض إلى ظروف شديدة القسوة والتوتر أثناء الحرب العالمية الثانية التى استمرت منذ عام ١٩٣٩ حتى عام ١٩٤٥، ولطمت العالم الحديث المتمدن اللطمة الثانية المتعسفة، وهو لم يكن قد أفاق بعد من لطمة الحرب العالمية الأولى القريبة. كان من الطبيعى أن تصيب هذه الكوارث المجتمعة كل المواطنين فى الصميم، مما عرّض هويتهم إلى الخلخلة الشديدة والارتباك المزمن هم والأجيال من بعدهم، بعدما واجهوا سنوات عجاف واختبارات شديدة العنف والهمجية فى الداخل والخارج.

ليس معنى أن الموطن ردولف ألمانى الجنسية والمواطن فكتور سوفيتى الجنسية، تركيز المخرج كل همه فى الإعلاء من شأن مواطنه على حساب المواطن الآخر. فهذه الرؤية المتحيزة المتعسفة يقف أمامها ثلاث عوامل مهمة.. أولا - إن ردولف الألمانى هو فى حقيقة الأمر روسى المنشأ لكنه يحمل الجنسية الألمانية ويحارب فى صفوفهم لحسابهم، وقد أوقعه قدره رغما عنه ليحارب من أجل وطنه ضد وطنه التوءم. ثانيا - إن الشاب لا يسىء استغلال الجنسيتين ولا يلعب على الحبلين ولا يتهور ولا يفرح ولا يفعل أى شىء على

الإطلاق، هو لا يعرف غير أنه فى مأزق وقد لجأ إلى مواطنيه الروس يستأمنهم على حياته مقابل إعطائهم بعض المعلومات عن عدوهم ووطنه. ثالثا - إنه يشترك مع فكتور فى كونهما محترفين فى الكشف عن الألغام المخبئة بمهارة فى الأرض والمياه وكل مكان على سطح الأرض، لكن كيف يقومان بمهمتهما بنجاح وهما لا يستطيعان الكشف عن الألغام المنغرسة داخلهما، ولا يستطيعان أن يتصافيا مهما حدث رغم أن ردولف ليس فاشيا لا بالقول ولا بالفعل ولا بالفكر ولا بالمنشأ ولا بالنزعة..

بالتالى نحن لسنا بصدد مشاهدة قوتين تتصارعان ضد بعضهما البعض، بل أمام قوتين تتحدان أحيانا للبقاء على قيد الحياة مهما حدث، لتنتصر الإنسان أولا وأخيرا وليس دولة على دولة.. لكن فى ظل هذه الحرب المريعة التى أتت على الأخضر واليابس على الأرض وداخل النفس البشرية، كان من الصعب جدا أن تتحكم الشخصيات فى أفعالها وردود أفعالها وطرق تفكيرها وتحركاتها وتصرفاتها؛ فهل يعرف أحد كيف سيتصرف هو نفسه إذا ما فاجأه زلزال لمدة ثوان معدودة.. لهذا جاءت متعة هذا الفيلم فى قدرته على تشريح النفس البشرية بموضوعية مقدرا مكانتها، متعاطفا معها فى ظل ظروف مهلكة سياسيا واجتماعيا وإنسانيا. تزداد الأمور سوءا عندما يضطر البطلان لمواجهة بعضهما بعض الأحيان ولو دون قصد، وتتصاعد سوءاتها عندما تتدخل حواء أو الجميلة نليا فى الموضوع؛ فيصبح النزاع على قلب الحبيبة الصغرى الملموسة متزامنا مع الصراع على قلب الحبيبة الكبرى المجردة أى الوطن الأم..

كان من الطبيعى أن تسيطر لغة العتمة والشك والموت والاختناق والانفجار المترنح على البناء التشكيلى للكادر السينمائى، من حيث التعامل مع العلاقة الجدلية بين الكتلة والفراغ، ومن ناحية تصميم وتوظيف شحنة وألوان والزوايا المختارة للإضاءة؛ لأننا فى زمن الحرب وفى حقبة الأربعينيات من القرن الماضى داخل المجتمع الروسى وطبيعة جدية شعبه وبرودة طقسه. لم يهتم المخرج كثيرا برفع راية التضامن مع فرد بعينه، بل صب كل تضامنه العملى مع الإنسان بصفة عامة. عندما خلع ردولف وفيكتور ملابسهما للتنقيب عن الألغام تحت المياه، لم نعد نعرف جنسية أى منهما، ولم يعد متبقيا غير اتحادهما فى مهمة واحدة لصالح غيرهم من أبناء الجيل الحالى وكافة الأجيال القادمة..

سيطرت لغة الصمت البليغ على الكثير من مشاهد ردولف بصفة خاصة، لتجسد أهوال ونتائج الحرب فى أسوأ صورها دون اللجوء إلى مشاهد المدافع وطلقات الرصاص. الإحساس بالحرب داخل العيون والروح المجروحة الممتنعة عن الكلام بالإكراه أسوأ ألف مرة من الإعلان الصريح عن الألم..

تعامل المخرج مع هذا الفيلم بكثير من الحرية الفنية دون قوالب سابقة مجهزة، ولم يكن عنده أى مانع فى تقديم مشاهد قصيرة للغاية تستغرق لحظات طائرة، أو مشهدا طويلا تماما مثل مشهد عرس فاسيلى بكل تحولاته التى تفاجأ كل الشخصيات المشاركة. فهو يترك كل لحظة لتحيا فى التربة الفنية التى تصلح لها لتنمو داخلها كوحدة مستقلة، ثم تسلم الراية للوحدة التى تليها حتى تكتمل منظومة وجهة النظر السياسية الإنسانية التى أراد المخرج طرحها. بالمثل ترك

المخرج الحرية الكاملة لكل شخصية لتعبر عن نفسها وفورانها على طبيعتها تماما دون أدنى مواربة أو التخفى وراء قناع فى زمن الحرب الصعب، لهذا جاء عدم توقع أى فعل أو رد فعل لأى شخصية فى صالح العمل تماما ليزيد من متعته وتشويقه واحترام نظرته إلى الأمور، ومن الذى يجرؤ على مجرد توقع خط سير أى شخصية معرضة لكل هذا الكم والكيف من العنف والعذاب والخطر؟!!

تكمن الصعوبة الكبيرة فى رسم مشاهد ردولف بصفة خاصة بسبب إحاطتها قدر كبير من الغموض والثبات الفيزيقى والروحى من الناحيتين.. من الطبيعى أن يلتزم هذا الغريب فى وطنه بكل أسباب الحذر ويصمت تماما ويخنق جسده فى أقل قدر ممكن من الحركة والمساحة، حتى وصل أحيانا كثيرة إلى درجة الصفر المجمد كثلوج وطنه، وهو ما ألقى عبئا كبيرا على فريق العمل خلف الكاميرا فى التعامل مع مشاهد ردولف الثابتة، ووضع الممثل الموهوب الذى جسّد هذه الشخصية فى اختبار تمثيلى طويل جدا من البداية للنهاية، دون أن يمر بمشهد واحد بسيط إذا جاز التعبير..

هناك مجموعة من المشاهد المعبرة الجميلة فى هذا الفيلم، لكن يظل مشهد تصارع البطلين من باب المرح حتى انقلب الأمر إلى الصراع الجاد، ومشهد اكتشاف أن هذه الجدة العجوز التى يتعامل معها الجميع بكل تعاطف هى شابة تبلغ من العمر خمسة وثلاثين عاما، وأنها سوبرانو أوبرا موهوبة أكل عليها الدهر وشرب وامتص منها أنوثتها وشبابها ورحيقها بعدما شهدت مأساة الحربين العالميتين الأولى والثانية، يعتبران من أجمل وأنضج وأعمق مشاهد هذا الفيلم الذكى..

من أخذته الحرب تحت تروسها وفارق الحياة عرف مصيره واستراح وأراح. أما الجندى أو المدنى الذى أفلت بمعجزة من بين أسنان الموت واستمر فى الحياة فهو المُعذّب الذى سيعانى مصيره المجهول القادم.. (٤٩١)

## "بونتورمو/Pontormo"

## الحب والفن يواجهان التاريخ فى محاكمة علنية

مازالت العصور المظلمة التى لفت قارة أوروبا بسواد الجهل من القرن الحادى عشر حتى قرب الخامس عشر موضه اهتمام الكثير من الفنانين المبدعين، من واقع أهمية هذه الحقبة ومدى تأثيرها السياسى والدينى والاقتصادى والاجتماعى على قارة بأكملها وعصر كامل، ثم امتداد هذا التأثير قرونا أخرى عندما لعبت هذه العصور القاعدة الأساسية التى انطلق منها عصر النهضة والتنوير الذى شهد طفرة حضارية فى قارة أوروبا على كل شىء.

من الطبيعى أن يتأثر الفن بكل ما يجرى فى المجتمعات من أحداث؛ لأنه المرآة الصادقة لكل ما يجرى حولنا، الذى يكشف ويطرح قضايا الواقع على مائدة التشريح النقدى لمحاولة التقاط الخيوط وتوضيح الصورة وتبادل وجهات النظر مع

المتلقى. من بين كم أفلام عديدة تناولت هذه الحقبة نتوقف أمام الفيلم الإيطالى "بونتورمو/Pontormo" ٢٠٠٤ إخراج جيوفانى فاجو. إذا كنا قد حددنا عصر النهضة زمنا للأحداث وحددنا إيطاليا كمكان لهذه الصراعات الدائرة، فعلينا أن نضع فى اعتبارنا ثلاث نقاط من حيث المبدأ.. أولا - مدى قدرة المخرج على رسم صورة الزمن الماضى بكل ما فيها. ثانيا - ما هى الرؤية التى يود جيوفانى فاجو طرحها لهذه الحقبة الزمنية الشائكة ومدى علاقتها بالزمن الحاضر الذى نعيشه على مستوى مجتمعه المحلى الإيطالى أو على المستوى الجمعى الإنسانى العالمى. ثالثا - ضرورة وقوف جهة أو ربما عدة جهات تمويل قوية صابرة تملك روح المغامرة الكبيرة كى توفر الدراسات والخامات والفنيين والفنانين المطلوبين لتجسيد هذا الزمن البعيد بمصداقية علمية فنية؛ حتى لا يسقط الفيلم من حسابات الفن والتاريخ.

إذا حاولنا باختصار الإجابة على الثلاث نقاط مجتمعة، فسنكون قد رسمنا صورة تحليلية مبسطة عن هذا الفيلم الذى يحتاج بالفعل إلى صبر طويل فى مشاهدته. هذا الصبر الذى نقصده هو صبر فنى على إيقاع الفيلم الهادىء نوعا ما بما يتناسب مع روح العصر الدائر فيه، وأيضا بما يتناسب مع تكنيك السيناريو ومنهج الإخراج اللذين يعتمدان بشكل كبير على استعراض التفاصيل الصغيرة وترك المساحات للمناقشات الطويلة والأخذ والرد، لما يُعرف عن هذه الحقبة من ميلها إلى الأخذ والرد كثيرا فى الكثير من الأمور المعلقة، وهو ما نتج عنه تصادم الكثير من العقليات والثقافات. نبدأ بالنقطة الأولى التى ذكرناها عن قدرة المخرج على رسم الصورة السينمائية المطلوبة، والتى ستنقلنا بطبيعة الحال للنقطة الثالثة المتعلقة بالقدرات الإنتاجية. إذا ألقينا نظرة سريعة لى مجموعة المشاهد الأولى التى تؤسس الجو العام لهذا الفيلم، فسنجدها تصل بنا بنوع من التمهل المقصود إلى بطل العمل المايسترو الفنان التشكيلى بونتورمو، بعد أخذ جولة بصرية سمعية على مجموعة من الشموع واعترافات المذنبين فى الكنيسة، ثم مجىء بعض الجنود ليعلنوا أن سيادة الدوق أصدر قرارا بحظر استكمال عرض مسرحى؛ لأنه تجرأ على إهانة الكنيسة. ثم تلاها مشهد العثور على جثة ملقاة لرجل ما بين الغابات، ومن بعدها الارتداد مرة أخرى إلى مجموعة الكورال الكنسى تنشد تراتيلها وتسهم بدورها الدرامى والموسيقى فى إرساء منهج المخرج فى هذا العمل.

من خلال هذه الدائرة المغلقة التى استعرضناها سريعا من حيث العناوين وضح لنا أن المخرج جيوفانى فاجو يعرف مقاصده جيدا من كل مشهد، ولديه موهبة واضحة ليس فقط فى رسم صورة سينمائية صماء تعلن عن ديكورات وإكسسوارات وملابس تنتمى إلى الزمن الماضى، لكن موهبته الحقيقية تتجلى فى قدرته على إحياء هذه الصورة وبعث عبق هذه الحقبة الصعبة لينقل المتلقى إليه. وقد قام بتوظيف شحنة الشموع الضوئية الموحية بشكل أساسى فى هذا العمل، ليعبر عن المرحلة التى يعيشها بونتورمو وصديقه العزيز مايكل أنجلو بأفكارهما المتحرر الفنية والفكرية والدينية والسياسية. نأخذ فى الاعتبار جيدا أنا الفيلم يمزج بمهارة بين فلول ثقافة العصور الوسطى المظلمة المتطرفة فى تفكيرها، التى تسىء استغلال السلطة الكنسية بصفة خاصة لتركن جميع

العقول إلى الركود والاستسلام بفرض آليات القمع، والجهل وتحريم كل شىء بمنطق الترهيب وإصابة المواطنين البسطاء بالرعب المفزع من مجرد التفكير فى التمرد على كل هذه القيم المتوارثة أو المكتسبة، التى فرضها رجال الدين والسياسة لتخرس كل الآلسنة ويغرق الجميع فى ظلام دامس على مدى قرون طويلة.

على الجانب الآخر أيضا اعتمد المخرج على إيقاع الفنان التشكيلى فى التعامل مع لوحاته ومع الحياة من حوله أيضا، من خلال وجهة نظر تأملية تقع على خط رفيع بين العقل والجنون واندفاع الروح الطفولية وعبقرية الفنان الكامنة. هذه التقنية النابعة أصلا من وجهة نظر فنان تشكيلى يتعرض للكثير من مشكلات المجتمع، فرضت على المخرج أيضا التعامل مع الكادر السينمائى بحاسة فرشاة الرسام التى تضرب لونا هنا لتجد له ما ينسبه هناك، والتى تتعامل بموهبة ودراسة مع الكتل البشرية أو الصماء بأسلوب التوازن الهندسى والهارمونى الجمالى على مستوى معطيات الواقع المحيط، أو على مستوى الغيبيات التى تدخلت كثيرا فى هذا العمل بحكم مقاومة ظلمات العصور الوسطى، التى لن تستسلم بسهولة لتنوير عصر النهضة كى يمحوها من فوق خريطة العالم، بعدما تربعت عليه وحكمت قبضتها قرونا طويلة جنت فيها خيرات لا تعد ولا تحصى.

نستطيع الآن الوصول إلى النقطة الثانية التى تحدثنا عنها، وهى مدى العلاقة بين قضايا لفيلم المطروحة التى تناقش ملابسات الهرطقة والتحريم وقيمة عاطفة الحب فى التغلب على الكثير من الصعاب المريرة. نعتقد أنه من السهل إيجاد العلاقة بين العصور القديمة والحديثة، لاستمرار محاولات بعض الأفراد أو المجتمعات أو الدول فرض سيطرتها القمعية على العقول داخل بلادها أو خارجها بدعوى التحريم الباطلة والفهم الخاطىء للدين، وقذف كل من يتجرأ على المعارضة بأحجار الهرطقة وإدخاله فى زمرة الثوريين الذين يجب بترهم. ما أشقى أن يعيش الإنسان فى عصر مظلم متطرف جهول.. (٤٩٢)

## "فى عيون الآخر/Through The Eyes Of Another"

## مباراة فكرية حامية والنتيجة صفر كبير!

هذا الفيلم يحتاج إلى المشاهدة بهدوء كبير وعناية دقيقة يستحقها، حيث يتناول قضية شائكة تزداد كل يوم تعقيدا فى هذا العالم.

أهمية هذه القضية التى يناقشها الفيلم الإيطالى "فى عيون الآخر/ Through The Eyes Of Another" ٢٠٠٤ سيناريو وإخراج جيان رباولو تسكارى أنها تهمنا نحن بصفة خاصة؛ لأنها تناقش موقع العالم الإسلامى الآن على الخريطة العالمية ومدى الاستيعاب الحقيقى لتسامح رسالة الإسلام وتعاليمه وسلوك أفراده وأفكارهم ومعتقداتهم. تكمن الأهمية الثانية فى هذا الفيلم أنه يستعرض هذه المفهوم للغرب مغلوطا أم صحيحا، من خلال وجهة نظر مواطنى المجتمع

الغربى ذاته لنشاهد ونستمع إلى وجهة نظرهم تفصيليا. نقصد بالغرب هنا المجتمع الإيطالى بالتحديد وهو للعلم أكثر تقبلا لوجود عالمنا الشرقى الإسلامى من الأساس، بحكم علاقات الجوار الجغرافى على حدود البحر المتوسط وكثرة عدد المهاجرين العرب والمسلمين هناك مع تقارب الطبائع إلى حد ما من حيث الأسس العريضة. نقول هنا إنهم أكثر قربا وتقبلا مقارنة بشعوب أخرى كثيرة بعيدة عنا كل البعد من كل ناحية. سواء كانوا هؤلاء أم هؤلاء، هل نقترب نحن منهم لتوضيح صورتنا التى تبعثر أوصالها فى أنحاء العالم كله بفعل تسلط الإعلام الغربى الشرس الموجه؟ أم ننتظر حتى تنقشع الغمة أمام أعينهم من تلقاء نفسها كى لا يخلطوا الحابل بالنابل؟ السؤالان أكثر حيرة من بعضهما البعض؛ لأنهما فى الحقيقة يحملان وجهة نظر حادة تحتم على طرف الفعل دون الآخر. من هذا المنطلق وتماشيا مع فكر مهرجان القاهرة السينمائى الدولى وفى ظل سماوات الفضائيات المفتوحة فى كل مكان، والتى جعلت من كلمة "ممنوع العرض" عبارة ساذجة تدعو للرأفة والسخرية، رأينا أنه من الأفضل أن يقترب كل طرف من الأطراف خطوة من جهته حتى يحدث الالتقاء الفكرى المنشود كى لا نضحك على أنفسنا. الالتقاء الذى نعنيه هنا لا نقصد به اتفاقا أو اختلافا أو حتى الوصول إلى نقطة فاصلة على الإطلاق، لكنها نقطة تماس يقبل الطرفان فيها اللقاء وفتح الأذن والعقل والقلب للآخر دون أحكام تعميم قاصرة لا مبرر لها إلا الجهل أو التسرع أو الاستسهال أو الأهداف. إذا كان يُعقل أن يطلق بعض منغلقى العقول على كل مسلم إرهابيا، فيجوز للبعض أيضا بالتبعية أن يعتبر كل سكان إيطاليا من المافيا خاصة القطاع الجنوبى، ويجمعهم هكذا فى حقيبة واحدة دون أن يميز هذا عن ذاك.ينبع التمييز من العقل والعقل هو الفارق الجوهرى بين الإنسان وماعداه من المخلوقات.

نادر شاب كردى مسلم استضافته فنانة المسرح الراقصة باربرا التى تقدم فنها الراقى للجميع ليقيم فى إحدى حجرات منزلها، وهى التى تعيش مع زوجها أستاذ الجامعة ديفيد وابنتها الصغيرة. كانت هذه هى الشعلة التى وضعت كل الأطراف فى اختبارات فكرية حقيقية أمام مواقف بسيطة جدا تمر على كل إنسان فى حياته دون أن تثير أدنى مشاكل، لكنها الفكرة المسبقة والأحكام المطلقة من رجل الجامعة، الذى من المفترض أن يحمل تفكيرا علميا يقوم على منطق الأسباب والنتائج وينقله إلى تلاميذه لا يمر عنده أى موقف على خير أبدا.. فهو دائم التشكك فى هذا الشاب الكردى المكفهر الوجه إلى حد ما، والذى يثقل وجهه بذقن كبير له دلالته السيئة المرتبطة بصورة الإرهابيين؛ فانقلبت حياة الأسرة ومعها الشاب إلى الجحيم، وبدأ أستاذ الجامعة العصبى جدا فى تدمير كل من حوله بأظافره الجارحة وعقليته الضيقة وخياله الواسع جدا المريض، الذى يصور له أشياء لا وجود لها على الإطلاق. أى أنه أصبح يخترع الأسباب والدوافع ويؤلفها ويمثلها ويخرجها ويشاهدها أيضا فى مسرح عقله الموهوم، ويقيم عليها أبنية متعددة من النتائج المرتبة فوق بعضها البعض التى تصل به دائما إلى النتيجة التى ترضيه هو فقط. هذه الموجات من الخيالات المستمرة هو التكنيك الذى اتبعه المخرج جيانباولو تسكارى طوال الوقت، بحيث يستجمع كل أدواته من تصوير ومونتاج وموسيقى ويهيىء المشاهدين لحدوث مفاجأة ضخمة، لكننا فى النهاية دائما لا نجد شيئا. على سبيل المثال نجده المخرج يفرغ كل الأجواء حول

ديفيد وتخلى له الطريق، ليتسلل إلى غرفة ما داخل منزله ليضبط نادر يرتكب أى خطأ صغير أو كبير، ويتعاطف معه المونتاج الذى يشد إيقاع اللحظة إلى الوراء بالتدريج،ليترك فيها شعرة حياة واحدة مدعمة بصمت بليغ له أنفاسه التى نسمعها، ويظل الأب والزوج وأستاذ الجامعة يبطىء من حركته تدريجيا، وكاد يتجمد فى مكانه ليستعد للانقلاب المفاجىء الذى سيقوم به بعد اكتشافه الجريمة الكبرى، لكنه فى النهاية ينتهى إلى طريقين لا ثالث لهما.. إما انه لا يجد شيئا على الإطلاق كما يتوقع أو يتمنى، أو أننا نكتشف فى النهاية المشهد بعد مشاهدته نادر يرتكب الخطأ فعليا أن كل هذا كان خيالا فى خيال. والنتيجة دائما صفر كبير يتربع فى رصيد جميع الشخصيات.. (٤٩٣)

## "يوم جديد فى صنعاء القديمة/A New Day In Old Sanaa"

## ملل الحياة الباردة فى صفوف عساكر الشطرنج!

فيلم يمنى؟!! نعم فيلم يمنى.. اندهشت قبلك عندما سمعت عن جنسية الفيلم! اليمن التى أعرفها لم تقدم نفسها بقوة إلى عالم السينما مثل الكثير من البلدان العربية. مع ذلك بدأت مشاهدة الفيلم بدافع تنفيذ المهمة التى جئت من أجلها، وبصراحة أكثر بدافع الفضول لأرى ماذا يمكن أن تقدم اليمن فى مهرجان القاهرة السينمائى الدولى..

مشهد بعد مشهد من الفيلم اليمنى "يوم جديد فى صنعاء القديمة/ A New Day In Old Sanaa" ٢٠٠٤ إخراج بدر بن حرزى بدأت أنجذب إلى المشاهدة والمتابعة، بالتدريج تركت تخليت عن التابعة، ووصلت إلى مرحلة الانجذاب والتفاعل، وبعد نهاية الفيلم اكتشفت أن الرادار سجل عندى حالة حقيقية من الاستمتاع لم أجدها فى أفلام كثيرة. هذه الخبرة الجديدة وحدها مكسب كاف لكل محبى السينما والفن الجميل.

حياة غريبة مريبة صامتة صمت القبور لا يوجد فيها أى أحداث على الإطلاق؟ من أين تأتى الأحداث إذا لم تكن هناك حياة حتى على أبسط المستويات، هذا ما تأكد من خلال وجهات نظر مختلفا تطل على الوضع القائم من الخارج ومن الداخل.. بالتأكيد هو مجتمع مثير للانتباه والفضول والشك والريبة بالنسبة لهذا المصور الإيطالى الشاب، الذى يعيش فى مدينة صنعاء القديمة بكل ما فيها، ويعانى معاناة شديدة ليجد سيدة واحدة تقبل التصوير، وليجد أيضا فردا واحدا يستطيع أن يتعامل معه بعقليته المتفتحة.المفارقة هنا هى عودة التقاء العصور المظلمة بعصر النهضة الإيطالى ليعيد التاريخ نفسه من جديد. اثنان فقط يجد الشاب الأجنبى فرصة للحديث معهما وإلا سيموت مجنونا أو منتحرا وفى الحالتين يكن قد خسر كل شىء.. الأول هو المدرس الهندى رافى الذى يواجه كل يوم صدامات متعددة فى اختلاف العقليات والثقافات والحضارات، ولكى تكتمل الصورة كان الطرف الثانى هو الشاب اليمنى طارق، الوحيد الذى يتحدث اللغة الإنجليزية مع المصور الفنان. وظف الفيلم شخصية طارق المحورية فى أكثر من

اتجـاه تفرقـا أحيانـا واجتمعـا سـويا فـى أحيـان أخـرى.. تمثّـل التوظيـف الـدرامى المستمر فى لعب طارق دور المستمع أحيانـا إلـى أفكـار الشـاب الإيطـالى كـى يفرج عما بداخله، ونجد نحن أيضـا فرصـة للتعـرف عليـه بشـكل أكبـر. وفـى حالـة تخلى طارق عن دور المستمع وتحوله إلى دور المتحدث، كى يفك بعض شـفرات هذا المجتمع على مستوى الجذور أو على مستوى النتائج النهائيـة بمـا يفيـد أن الأوضـاع الاجتماعيـة والثقافيـة والسياسـية والإنسـانية قـد انعقـدت علـى هـذا الشكل،إما أن تظل راكدة إلـى الأبـد وإمـا أن تنتظـر فـارس الفرسـان ليحـل وثـاق الزمن من حول رقبتها.. المفارقة الغريبة المثيرة الثانيـة فـى هـذا العمـل أن يكـون هـذا المنقـذ هـو امـرأة، فـى ظـل مجتمـع لا نعـرف فيـه مـع مـن نتحـدث وجميـع السيدات مختفيات خلف أسـتار كاملـة، حتـى أصـبحن جميعـا كمـا صـف عسـاكر الشطرنج الأمامى الذين يشبهون جميعا بعضهم البعض ويؤدون نفس المهمة، ولا تستطيع أبدا تمييز اسـم أو ملامح واحد عن الآخر..

لم تكن هذا المنقذ الذى يحمل أطياف مـن روح التمـرد سـوى الفتـاة الجميلـة إيناس التى ترسـم النقوش على الكفوف والأرجل، والتى يتهمونها بعض السـيدات ظلما بسرقة فستان وهى م تفعلها أبدا. وكـم اسـتمرت إينـاس فـى الـدفاع عـن نفسـها بمنتهى القوة فى قضية السرقة حتى النهاية، اسـتمرت أيضـا تـدافع عـن حبها الكبير لطارق حتى النهاية.. برغم كـل المحظـورات القاتمـة المفروضـة علـى الجميع فى هذا المجتمع القمعى خاصة على وجود الأنثى، فإن إيناس لم تيـأس أبدا ولم تحاول عرقلة زواج طارق ببلقيس التى لم يرها أبـدا غيـرة منهـا، بـل حبـا فى حبيبها الوحيد. فى خطوة شـديدة الجـرأة والمغـامرة وافقـت إينـاس الجميلـة الفقيرة على الهروب مع طارق بعيدا تاركة أسرتها وراءها، وتاركة شـقيقها الصـغير الذى لم يسمع أحد صوته سنوات طويلة منذ وفاة والديه؛ لأنه لم يعـد لديـه رغبـة فى الكلام..

نجح المخـرج فـى اسـتغلال البيئـة الجغرافيـة وملامـح الطبيعـة لخدمـة قضـايا الفيلم المطروحة، وعـرف كيـف يسـتنبط مـن الصـورة السـينمائية ملامـح جماليـة قليلة نابعة من طبيعة تصميم البيـوت المنخفضـة كطبيعـة المـدن القديمـة، التـى تطل على الدروب الضيقة المنحنية التـى تـوحى بـالكثير مـن الأوضـاع المغلوطـة. اختار المخرج اللحظة الهامة الأكثر قتامة ليشـهد عليها الليـل، وزرع فيهـا معطيـات الحزن وقبح الأوضاع المفروضة التى خنقت هذا الحب، وتحولت معها قامـات هـذه البيوت المتراصة إلى شـهود نفى يدينون هذا الحب بين طارق وإيناس ظنا وأحيانـا شـهود إثبـات، يؤيـدون أو علـى الأقـل لا يمـانعون فـى تطـور وحركـة أى وضـع مـن الأوضاع، لكنها مع الأسف شـهود خرساء لم يعـد لـديها الرغبـة فـى الكـلام تمامـا مثل الصبى الصغير. هكذا تم توظيف كل ملابسات الطبيعة لتصبح أحد أهم أبطـال هذا الفيلم، يشاركها البطولة هذا الصمت القاتل المحيط بكل شـىء بمبدأ الحصـار الذى لا فكاك منه، مما ساهم فى توزيع العدالة الدرامية على الجميع بعدما فقـد المخرج مجبرا أداء بعض الممثلات المختبئـات وراء الأسـتار الكاملـة مكتفيـا بـالأداء الصوتى فقط لا غير..

أيام وشـهور وسـنوات وإينـاس مازالـت تنتظـر طـارق فـى نفـس المكـان حتـى أصبحت قطعة محفوظة من ظلام الليل المحـيط، لعـل وعسـى يطـل النهـار علـى مدينة صنعاء العتيقة.. (٤٩٤)

## "ياسمين/Yasmin"

## مانشيتات عريضة مثيرة تعد بالتفاصيل ولا تفى؟!!

بعض الصبية المتردين الذين شربوا أفكارا متطرفة لا يعرفون مغزاها أو معناها راحوا يطاردون سيدة محجبة بكل قوتهم باعتبارها فتاة مسلمة، ليقذفونها بكل ما فى أيديهم اعتراضا منهم على وجودها فى مجتمعهم. اشتد القذف والضرب وأصبح الحصار محكما إلى أن جاءت سيدة عجوز وشاهدت كل ما جرى، وقفت وتأملت الموقف وبالفطرة والخبرة والعقل الراجح تطوعت بالاعتذار للضحية المصدومة فى حضارة الغرب عن سخافة هؤلاء الجهلاء دون أن تعرفها أو تعرفهم، اعتذرت عن ذنب لم ترتكبه ولم تتسبب فيه، لكنها فى النهاية وصمة فى حق مجتمعها حاولت أن تمحوها على قدر استطاعتها..

المفارقة الغريبة فى هذا المشهد أنه لم يكن مكتوبا أبدا فى سيناريو الفيلم البريطانى "ياسمين/Yasmin" ٢٠٠٤ إخراج كينى جلينان.. كان التخطيط الأصلى أن تتم المطاردة ويتوالى القذف والإهانات إلى ما لا نهاية، لكن القدر كان له رأى مختلف تماما عندما كانت تمر سيدة عجوز بالمصادفة، ولاحظت كل شىء بمنتهى الدقة إلا وجود كاميرات سينما تدور فى مكان؛ فتصورت أنه حدث حقيقى فى الشارع. فما كان منها إلا أن تطوعت بالاعتذار بالفعل كما حدث، لتضيف إلى المشهد دلالة شديدة العمق والتلقائية جاءت هكذا إلى أصحاب هذا الفيلم هدية من السماء؛ فتقبل المخرج الهدية وترك كل ما حدث كما هو دون أن يتدخل فى مقاصد هذا الإخراج الإلهى المستنير..

كان الأب المسلم العجوز يمتلك محلا لإصلاح التليفزيون والفيديو وما شابه، وكان بارعا فى مهنته بدليل أنه استقر فى المملكة المتحدة طوال هذه السنوات، لكنه فيما يبدو لم يكن على نفس قدر البراعة فى تربية ابنته ياسمين وابنه ناصر اللذين يعيشان حياة قمة فى الازدواجية بين تعاليم الإسلام وقيودها وتحرر المجتمع البريطانى بكل ما فيه، خاصة أن الاثنين فى مرحلة الشباب، ولم يعودا يعرفان الفرق بين الوجه الحقيقى والوجه المزيف للأشياء.. كل ما كان يتقنه الأشقاء على غير اتفق منهما أنهما يتفننان فى ارتداء عدد من الأقنعة طوال الوقت، حتى يرضيا جميع الأطراف فى نفس الوقت. والنتيجة أنهما لم يصلا إلى أى شىء وضاعا بين العالمين.. الابن ناصر الذى كان يتظاهر بقراءة القرآن فى المصحف المفتوح أمامه ويدفعه والده دائما ليرفع الآذان بصوته فى المسجد كان ينفذ ما يطلبه منه الأب ظاهريا دون فهم ويسارع إلى الخروج إلى عالمه الخاص فى الشوارع؛ فيخلع كل الأقنعة المتراصة فوق وجهه وقلبه وعقله، ليمارس العلاقات الجنسية فى الطريق ويبيع المخدرات أيضا. أى أنه لا يكتفى بإفساد نفسه؛ لكنه يفسد غيره أيضا. أما ياسمين التى ترتدى الحجاب فى الداخل وتطيع والدها بالإكراه فهى لا تحترم زوجها المفروض عليها هو الآخر؛ لأنها لا تحبه ولا تمنحه أو تعطيه أى حقوق على الإطلاق، حيث توفر كل مشاعرها لصديقها وحبيبها البريطانى جون الذى يراها على حقيقتها؛ لأنها تفصح عنها له خاصة عندما تسارع بخلع الحجاب وقيود ملابسه بمجرد خروجها من دائرة سكنها الضيقة الفقيرة..

لا نستطيع أن نتعامل مع هذا الفيلم بوصفه فيلما قويا من الناحية السينمائية بشكل كبير. فهو أقرب إلى الأفلام التليفزيونية المحدودة التى تُعرض وقت الظهيرة، وتتميز بتقارب مستوى اللقطات المحفوظة التى تلقى بالعبء كله على الصياغة الدرامية. بث المخرج بعض الاهتمام فى عدد من المشاهد لكنه اهتماما لم يستمر على مدى هذا الفيلم، مما أحدث خللا فى التوازن الدرامى البصرى للعمل. من هذا المنطلق تصبح القضية فى حد ذاتها أهم من اللغة البصرية بما لا يخدم طرح الخطاب الفكرى المقصود، كما أن مناقشة القضايا فى حد ذاتها لم تحفل بالمعالجة القوية وناقشت الأمور الهامة من فوق السطح دون أن تتوغل بالعمق الكافى داخلها. نحن هنا لا نبحث عن السلبيات بسبب سلبية الصورة التى قدمها الفيلم عن أبطاله المسلمين فى الخارج؛ فهذه وجهة نظره التى عرضها ونحن نتعامل مع النتيجة النهائية بواقع المناقشة الموضوعية وإعمال العقل فيما نرى، وليس من منطلق الدفاع عن كلما هو إسلامى بمنطق العاطفة البحتة. على سبيل المثال نجد أن الفيلم لم يمنح أبطاله الفرصة لتوضيح اعتراضاتهم على القيود المفروضة عليهم من وجهة نظرهم، حيث اكتفت المعالجة بالتعامل مع النتيجة النهائية جون المبررات التى أدت إليها مما أحدث خلل فى مصداقية الحدث. بنفس المنطق نجد أن الشقيق بائع المخدرات الذى لا يقيم وزنا لشىء، تحول فجأة دون مبرر درامى قوى إلى شاب معدل بدأ يستشعر العالم من حوله، ثم فوجئنا به مرة أخرى ينتبه إلى القضية الفلسطينية وتأثر لمجرد رؤيته صورة فوتوغرافية تعبِّر عن واقع الاحتلال الإسرائيلى المتوحش. تأثر الشاب المسلم وتحول وقرر دون أن نعرف لماذا ونستشعر اللحظة، ودون أن يمد الفيلم خيطا توضيحيا صغيرا عن هذه القضية الفلسطينية التى تعامل معها الفيلم كمانشيت الجريدة العريض الهام، الذى يعد ببقية من التفصيلات فى السطور القادمة، لكنه لا يفى بوعده دون سبب واضح..

ربما كان مشهد النهاية من أفضل اللحظات من حيث التصميم والتنفيذ، عندما ترك الأب الحزين صوت ابنه المسجّل أمام الميكروفون الخالى من صاحبه ليرفع الآذان ليستدفىء بقربه وصوته، طالما لم يتمكن من الاحتفاظ بالصوت والصورة معا.. (٤٩٥)

## "جاروا/Garua"

## الحياة تبتسم فى أحضان التانجو الحارة

كانا يلعبان كرة السلة من باب التسالى أو ربما من باب التنافس، لكنها فى النهاية لعبة لها بداية ووسط ونهاية لها طرفان خصمان إلى حين، ولابد لها دائما من فائز ومهزوم..

وظلت الكرة حائرة طوال الوقت بين الجميع على مدى أحداث الفيلم الأرجنتينى "جاروا/Garua" ٢٠٠٤ سيناريو وإخراج جوستافو كورادو.. أعتقد أن قارىء المقال سيتساءل فى البداية بينه وبين نفسه مثلما فعلت عن معنى

كلمة جاروا، هذا إذا كان لها معنى ولم تكن اسما علما مثلا؟؟ نجيب أولا على هذا التساؤل لنجد أن "جاروا" اسم تانجو أرجنتينى شهير، هذا من ناحية الدلالة المباشرة. لكن الكثير من أسماء الأعلام أيضا تحمل معان موحية لها مغزاها الذى تقصده، وهذا ما ينطبق على نفس الكلمة التى تعنى باللغة الإسبانية نوعا من الأمطار يتميز بالخفة الشديدة وكأن السماء لا تمطر؛ لأن القطرات المبللة تتطاير فى الهواء وتتبخر قبل أن تصل إلى الأرض كأنها لم تكن، وكأنها ولدت لتموت فى نفس اللحظة..

هناك أشياء فى الحياة تعرف مصيرها مسبقا وترتضيه باختيارها أو رغما عنها، وتدرك أن عمرها قصير أو ربما أقصر من اللازم؛ فتحاول أن تترك بصمة ضخمة تعوِّض غيابها الذى سيطول. كان هذا العمر القصير أيضا من نصيب مطرب التانجو الأرجنتينى الذى قتله فرانكو بيديه، لكن يبدو أن فنه كان له نصيب فى الحياة أكبر منه؛ فعاش من بعده وأحيا معه ذكرى صاحبه وخلّدها إلى الأبد. هكذا هو الفن الرفيع ضد الفناء والهروب والاستسلام.

كعادة الأفلام الموسيقية لا تعتمد على توالى الأحداث وتصاعد الصراع الدرامى، لكنها كثيرا ما تستخدم حدثا واحدا كإطار عام يظلل العمل الفنى، كتصريح مبرر للترحال عبر الشخصيات واللحظات التى تحمل قيمتها داخلها، صوتها منخفض لكن تأثيرها عميق، تتحرك ببطء لكن تفاعلها قوى أسرع من الصوت والضوء، فقط إذا مس المشاعر وتربع فى القلب. نجح فرانكو فى قتل مغنى التانجو، ولم ينجح فى قتل فنه ورائحة موسيقاه وصدى صوته المنبعث من كل مكان.

إحساس قاتل بالذنب دفع القاتل ليفتش فى أوراق ضحيته. الفنان لا يملك أوراقا ولا أقلاما ولا خزانة يضع فيها فنه، لكنه فى مقابل ذلك يملك عالما متكاملا خاليا من الأشياء ملموسا صحراء جرداء تصفر فيه الرياح حتى نهاية العمر. إذا فتشنا فى عالم الموسيقى والغناء فلن يكفينا سنين طويلة. إن الفن الجميل يجلس على حوائط الوطن مثل النحت البارز، مع الفارق أنه فن غير مرئى يرسل موجاته إلى من يفهمها ويستقبلها ويحسها. دخل فرانكو عالم ضحيته الغريب،وإذا به ينزلق إلى عالم بوهيمى غامض تعيشه العاصمة الأرجنتينية بوينس أيريس على نغمات التانجو عامة وتقسيمات الجاروا بصفة خاصة. الليل هو موسم ازدهار أصحاب المزاج الرفيع، على دندنات التانجو الساحرة التى تداعب قشرة الدنيا الخارجية يتحول عاشق الفن من إنسان مزيف إلى إنسان بحق..

قدم المخرج جوستافو كورادو أوراق اعتماده من قبل كفنان موهوب يحمل حسا موسيقيا راقيا فى أعماله السينمائية، وجاء هنا ليستكمل بذكاء الطريق الذى نجح فيه وصنع له خصوصية ميزته عن غيره من المخرجين. صنع المخرج من هذا العمل عالما موسيقيا متكاملا نابعا من بيئته المحلية التى تميز مجتمعه وشعبه، ونسج منظومة لطيفة سمعية بصرية تجول بها عبر الكثير من الوجوه ليقترب ممن يريد ويتعامل مع الآخر بالبرواز الذى لا يريد منه سوى ظلاله دون التدقيق فى ملامح بعينها. أمر غريب أن يتولد فعل الحياة من فعل الموت، لكن هذا ما حدث على كل حال. قاد المخرج طاقم عمله لبناء هذا العالم المتكامل،

واستلهمت الكاميرات مع توليفة المونتاج نفس الموجات الموسيقية لتدعمها وتبث فيها من روحها أيضا بمنطق المرسل والمستقبل.

هل كان يجب على القاتل أن يتذوق عالم الموسيقى على حساب ضحيته، أم أنه قدر الفنان أن يكون ضحية قصيرة العمر كى يعيش الكثيرون من بعده؟!(٤٩٦)

## "باب النجوم السبع/Door Of The Seventh Stars"

## هجر أصابع البيانو وتفرغ للعزف على أوتار الماضى

من السهل أن تنسى فى الدنيا أى مكان إلا المكان الذى شهد يوما على سعادتك. من السهل أن تنسى فى الدنيا أى زمان إلا اللحظة التى احتفلت معك بسعادتك. من السهل أن تنسى أى شخص، لكن مستحيل أن تنسى أبدا الإنسان الوحيد الذى كان سببا فى منحك شعورا بسعادتك..

السعادة والأمل وتكشف الحقائق والبحث عن الذات كانوا من أهم دوافع وأهداف الرحلة الطويلة جدا المعقدة التى قام بها الشاب ديفيد بطل الفيلم الإيطالى "باب النجوم السبع/Door Of The Seventh Stars" ٢٠٠٥ إخراج باسكالى بوزيتسيرى، والذى يستغرق زمن عرضه على الشاشة حوالى مائة دقيقة.. لكن ليست الأرقام التقليدية هى الوسيلة المناسبة للتعامل مع نوعية الأفلام المهمة والممتعة.إن هذه الأعمال فى الحقيقة تمنح المتفرج محب فن السينما لحظة طويلة مجملة مدمجة من الابتهاج الداخلى ينعزل فيها عن العالم من حوله مؤقتا، يرتضى أن يعير نفسه داخل هذه الشاشة الكبيرة، ينغمس تماما فى هذا العالم البديل الذى يتخلق على الشاشة بأحداثه وشخصياته وصراعاته وبداياته ونهاياته. وأخيرا تضاء الأنوار وينهى المتفرج فترة الاستعارة القصيرة ويفض اشتباك هذه العزلة ليعود أكثر حيوية وحب وجرأة وامتلاء إلى عالمه الحقيقى المتماس مع العالم البديل.

عندما نتأمل هذا الفيلم الإيطالى بشىء من الهدوء من زاوية بعيدة سيتبادر إلى ذهننا أن هذا العمل، إما أن يكون شركة ناجحة بين سيناريست ومخرج يسيران على نفس الدرب تماما من حيث الرؤية الفكرية الدرامية البصرية، وإما أن يكون الاثنان شخصا واحدا حتى يظهر هذا الفيلم كتيار واحد تصب كل مياهه فى نفس النهر كما رأينا. بعد بحث اكتشفنا أن الاعتقاد الثانى هو الصحيح وأن الفنان باسكالى بوزيتسيرى، هو الذى تولى بالفعل مهمة السيناريو والإخراج معا فى هذا الفيلم المركب، الذى يحمل العديد من الأبعاد تنبعث من قلب الصراعات الدرامية المطروحة، التى تبدو متناثرة هنا وهناك علما بأنها كلها جديلة واحدة متماسكة تعرف طريقها وهدفها جيدا..

يخوض بطل الفيلم ديفيد رحلة ذاتية داخل رأسه يستعيد فيها أهم محطات حياته الماضية دون ترتيب، منذ كان يبلغ من العمر ثمانى سنوات ويعيش فى الهند مع والديه يستمتع بالحياة مع هذا الشعب الطيب الفقير، ويؤكد كل يوم موهبته العبقرية فى العزف على البيانو بمهارة وإحساس وقوة وحب. هذا الحب

الذى يستمده من العاطفة الصادقة التى تجمع بين والديه، والتى تربط بينه وبين كل منهما، خاصة والدته المتخصصة فى الأنثروبولوجيا صديقته الوحيدة فى رحلتهما الدائمة إلى الشاطىء وكل مكان. مازال ديفيد يتذكر جيدا كيف كانت والدته تشجعه على حب الحياة بكل قوة، وكيف كانت تعشق الإقامة فى فندق بعينه يسمى بنفس اسم الفيلم، لكن استخدام فعل التذكر هنا لا ينطبق بشكل صحيح على هذا العمل.كلما حاول الشاب الفرار من الماضى بكل قوة اكتشف أنه يهرب منه إليه..

يحتاج هذا الفيلم إلى دقة ومتابعة وصبر وقدرة من المتلقى على التنقل المفاجىء بين الأماكن والأزمان؛ لأن المخرج باسكالى يطرح رحلة البطل على أكثر من مستوى فى نفس الوقت.. فهى أولا رحلة ذاتية داخل نفسه سمح لنا أن نقترب منها لنكون المشاهد الوحيد معه، لكنها رحلة تعتمد بشكل كثف على الأحداث المجسمة والقليل من السرد والإخبار والتعليق والتدخل الطفيف، من منطلق أن البطل كان يعانى أصلا من خرس صوت الذكريات داخله؛ لأنه لا يريد أن يطلق سراحها. بما أننا نشاهد هذا الفيلم القائم على منهج الفلاش باك الذى جاء بالبطل إلى الهند مرة أخرى وهو شاب كبير حتى يواجه ذكرياته المريرة، التزمنا تماما بوجهة نظر ديفيد بصفتها النافذة الوحيدة المسموح لنا بالنظر من خلالها فقط إلى كل شىء، وهو ما اضطر فريق العمل أيضا من تصوير ومونتاج وموسيقى أن يتبعوا البطل أينما كان وحسبما يتذكر بقدر مراوغته وصراحته ورؤيته، لكنها ليست هذه التبعية السلبية الخالية من وجهة نظر مصاحبة يدسها المخرج بين الحين والحين..

حادث القتل المريع الذى قضى على والدة ديفيد وهو فى عمره الصغير، ترك بصمات أصابعه القاسية المحملة بالدماء والحرمان والصدمة المخيفة على كل حياته، حتى أنه بلغ مرحلة متقدمة جدا فى العزف على البيانو عندما بلغ أربعة عشر عاما، ويشهد على ذلك صديقه العزيز والوحيد باولو. لكن ديفيد فاجأ الجميع باعتزال البيانو هكذا بدون مقدمات ومعها اعتزل كل الماضى القريب كما تصور.. هل كان ديفيد يحرم نفسه من السعادة حتى لا يفقدها مرة أخرى؟ هل كان يرى أنه لا يستحق هذه السعادة دون سبب واضح؟ هل أصبح ديفيد ناقما على نفسه وموهبته؟ هل كان يحاول أن يرد الصفعة للقدر الذى صفع براءته فى مقتل وحرمه من حياته؛ فقرر أن يصفعه هو الآخر بأصابع أيدى البيانو ويحرمه من موهبته؟ هل كان ديفيد يعاقب نفسه على جرم لم يفعله؟ أم أنه كان ينقذ نفسه من مصير لم يصل إليه بعد؟؟

للمرة الثانية يعتزل ديفيد مهنته فى سلاح الطيران الإيطالى، ويهجر أيضا صديقه باولو بعد تلقيه خبر وفاة والده المفاجىء، وإذا به ينغمس أو بمعنى أدق يغمس نفسه فى عالم رهيب لرجال الأعمال الذين يتاجرون فى الأسلحة الكيماوية والفيروسات التى تقضى على الآلاف والملايين من الشعوب من خلال الأجهزة الحديثة دون أن تتسخ أيديهم مطلقا.. فى هذا العالم الذى يعمل فيه ديفيد طيارا خاصا، يتقابل مع رجل الأعمال ريموندو وصديقته آريانا، ولم يظفر من هذه الرحلة إلا صداقته للطفل الهندى العبقرى الفقير الصغير براديب الذى يبلغ من العمر ثلاثة عشر عاما ويقوم لريموندو بكل أعماله على الكمبيوتر، كما فاز أيضا بصديقته إيرينا التى ستصبح حبيبته الوحيدة فى المستقبل، والتى تحمل مأساة عائلية حقيقية من داخلها تتشابه مع مأساة ديفيد كثيرا. وظف المخرج

شخصيتى باولو وإيرينا ليكونا الطرف المُستقبِل لبعض العبارات، التى تنطلق من سجن ذكريات ديفيد أحيانا لكن بصعوبة شديدة، وكثيرا ما حلت هاتان الشخصيتان محل ديفيد فى التساؤلات المتحجرة والإجابات الضائعة والتعبير عن مشاعره المختبئة قهرا داخل قبو ذكريات الماضى الكئيب.

كان لابد أن يمتلك المخرج القدرة على صياغة هذا العالم المتداخل بإتقان حتى يمسك كل الخيوط بيده دفعة واحدة، وأقام صورته على أساس الاحتفاظ بشخصية ديفيد وسط بؤرة الأحداث الدائمة وحيدا مهما كان متواجدا وسط كم من البشر. لكن هذا الكم كان دائما وهميا لا محل له من الإحساس والقيمة داخل البطل، لهذا قام بتهميش الكثير من الخلفيات وتعتيم الإكسسوارات والشخصيات، حيث اكتفى بالتركيز على القليل جدا الذى يدور فى فلك ديفيد فقط حسب تطور الصراع الدرامى. كما لعب المونتاج فى هذا الفيلم دورا كبيرا ليس فقط فى التنقل بإحكام بين الماضى والحاضر أو بين الحاضر والحاضر دون تشويش، لكن الأهم كان المنطق من وراء هذا التنقل الذى يجمع بين منهج الرحلة الذاتية النفسية ومنهج الرحلة الواقعية، فى سياق يقوم على الصراع الدائم بين الذاكرة والبطل صاحبها الوحيد. فهى تريد أن تقوم بوظيفتها وتبوح بما يكتم على أنفاسها من لحظات مُعتقلة، وصاحبها لا يريد الإفراج عنها ولا عن سكانها مع سبق الإصرار والترصد. أشق أنواع السجون هى التى يلعب فيها الضحية دور السجين والسجّان معا..

قالت له إيرينا: "لا يجب أن نتذكر الماضى فليس له أى قيمة"؛ فقال لها ديفيد: "وإذا كان لا يحمل أى قيمة؛ فلماذا نسأل عنه دائما؟!!" (٤٩٧)

## "العين السحرية/Magic Eye"

## عدسة الكاميرات ترصد كواليس الأوطان بدون ماكياج

السينما ذاكرة الأمة.. يعرف قيمتها الفنانون والسياسيون، يتابع تطوراتها الشعوب والتاريخ، يترقبها باهتمام الحاضر والمستقبل، تنفعل معها الأجيال المختلفة لأغراض مختلفة، لكن الجميع فى النهاية حلقات متصلة فى سلسلة محكمة لا تنتهى.

انطلاقا من هذه الحقائق المتعارف عليها يضع الفيلم الألبانى الحديث "العين السحرية/Magic Eye" ٢٠٠٥ يستغرق زمن عرضه على الشاشة ثمانى وثمانين دقيقة نفسه فوق خط النار؛ لأنه يدرك جيدا أن خطورة هذه الذاكرة الفنية المتمثلة فى العمل الفنى تكمن فى أنه وثيقة مرئية صوتية تحمل مدلولات واسعة، والأخطر أنها تحمل رؤية فكرية قادرة على تحقيق التأثير الضخم على الإنسان فى كل مكان..

نستطيع أن نضع عنوانا لقراءتنا التحليلية لهذا الفيلم تؤكد أن الوقوف على خط النار هو الصراع الدائر بين كل عناصر الفيلم، التى يكشف البناء الدرامى عن ماهية بعضها بينما يصر على إخفاء المعلومات التى تدلنا عليها. ماذا تهم الأسماء إذا كانت الأفعال تقدم للشخصيات بأسبابها وتوجهاتها وأهدافها أكثر مما ينبغى؟!

يدلنا الفيلم أن الحدث الرئيسى الذى نلف وندور حوله هو الحرب الدائرة فى ألبانيا سواء كانت ذكريات أم دائرة فى الوقت الحالى، لكننا فى الحقيقة لا نرى أى مشاهد حرب على الإطلاق من تبادل إطلاق نيران وما شابه، لكن الفيلم يطرح لنا رؤيته فى هذا الحدث لنتعامل معه من خلف الكواليس ومن خلال منظور أفراد بعينها. ليس بالضرورة أن ترتدى الزى العسكر الرسمى، لكن يكفيها أن تحمل فى قلبها هوية أوطانها التى تكافح من أجل بقاءها على الخريطة حية تتنفس، رغم كل الأعداء المحيطين مهما كانت الظروف ومهما كان الثمن.

من بين هؤلاء الجنود المجهولين الذين يتفانون فى حب الوطن دون ضجيج أو المطالبة بالمقابل المدفوع، يقف الفنان بترو الذى قام بتصوير فيلم سينمائى هام للغاية يصور أهم لقطات هذه الأحداث السياسية العسكرية التى دارت فى بلاده. نتج الصراع الدرامى عن تقابل رغبتين أكيدتين فى طريق عكسى تماما. الرغبة الأولى هى همه وهم كل من يحب أوطانه بعرض هذا الفيلم بكل طريقة وفى أى مكان، حتى يشاهده الجمهور ويتعرف على حقيقة الأشخاص والأوطان بعيدا عن الصورة الخارجية. عادة ما تكون الصور الخلفية أسوأ بكثير من واجهة الفترينة الحريرية البراقة حتى لو كان زجاجها متحطما تماما. تتمثل الرغبة المضادة فى فريق آخر يهمه بالعكس عدم عرض هذا الفيلم، الذى سيكشف الكثير من الحقائق المستترة مهما كان الثمن. من هنا تبدأ لعبة القط والفأر بين الفريقين، مع الأخذ فى الاعتبار أن كل جهة تضم الكثير من النساء والضعفاء والأقوياء والشجعان والخائفين. خلطة غريبة تضم كل الفئات وكل له دوره المرسوم فى حينه.

حتى عندما أراد بترو أن يعرض هذا الفيلم فى دار عرض قديمة يمتلكها هذا الرجل العجوز، سارع الجانب الآخر بإرسال كل أساليب الممكنة لتهديد صاحب الفيلم وصاحب دور العرض. حتى عندما طلب الرجل العجوز من زوجة بترو نفسها أن تخبىء هذا الفيلم الخطير عندها، رفضت الزوجة ليس كرها فى زوجها ولا من منطلق خيانتها له ولمبادئه ولفنه الخالد، لكنه كان خوفها الكبير من النتائج المرعبة التى ستترتب على ذلك.

مشهد آخر من مشاهد المطاردة قام بها بيرتى وفيولا اللذان يتعقبان صاحب الفيلم بالسيارة وقاما باختطافه، رغم أنهما الجيل الشاب الذى يكافح الفنان من أجله ومن أجل مصيره أبنائهم القادمين، لكن رصاص محكم يتخلص من المطاردين بعدما استشعر اختلاف فكرهما وعودتهما إلى طريق الوطن الصحيح. إن طلقات الرصاص المحكمة هى أسهل سلاح تقضى على الأعداء فى لمح البصر، خاصة إذا كانت مجهولة المصدر لن تجد من يكلف خاطره بالبحث عن أسبابها ومرتكبيها..

من أجمل وأقسى مشاهد هذا الفيلم كان موافقة الرجل الفقير جدا روبرتو على قيام مجموعة من الرجال بتصوير زوجته فى العراء دون ملابسها، وهى تحمل جنينا شبه مكتمل فى أحشائها.. هى تصرخ بعنف وهو يصر بعنف على استكمال هذه العملية الوحشية المهينة جدا، كل هذا من أجل المال فقط ولا شىء غيره.. أما أسوأ المفاجآت فكانت تصوير الرجال زوجته بالفعل، ثم هروبهم المدرب فى غمضة عين دون أن يتركوا بين كف يد الزوج الفارغ عملة معدنية

واحدة. والفراغ هنا أصبح فراغا ماليا وعاطفيا وإنسانيا ذهب مع الريح وترك مكانه جرحا لن يشفى أبدا..

مشاهد متناثرة هنا وهناك، مونتاج لا يهدأ و لا يرسى على حال مثل حال أصحاب الفريقين، كاميرات تصوير توزع مجهوداتها بين مشاهد الآكشن وصعوبة المواجهات الإنسانية، موسيقى متوالية قادمة من الخلفية ومن أوتار هذا الرجل الذى يلعب على آلة التشيللو فى الهواء الطلق رغم كل شىء. نموذج آخر لفنان يحارب الفساد بطريقته الخاصة..

أخيرا ينجح سوتير صديق بترو فى تنظيم عرض سينمائى لهذا الفيلم المستهدف من كل الأطراف فى أرض واسعة فى قلب الشارع، دون التذاكر إذ يكفى ما دفعه الشعب من دماءهم وكرامتهم من قبل، ودون حجز مقاعد بعينها لكل فرد إذ أن الجميع متساوون فى هذا الحدث. ولا يهم أيضا أن يحضر المشاهدون بملابسهم الرسمية. إذا كان المشاهدون هم أهل الجيران، فماذا بوسعهم أن يخفوا أو يضيفوا بطبقات الملابس الزائفة؟ كان هذا العرض هو يوم الميلاد الحقيقى للفنان الحقيقى بترو، كان هذا اليوم هو يوم الميلاد الحقيقى للشعب الحقيقى.

برغم طول انتظارنا لمشاهدة هذا الفيلم الذى يعيش الجميع من أجل حمايته أو من أجل قتله، فإننا سوف نظل ننتظره إلى الأبد دون أن نرى شيئا. يكفينا ما نرى من ردود أفعال مرعبة على وجوه الأطفال والشيوخ والنساء والشباب والرجال الكبار الذين اتفقوا جميعا دون اتفاق مسبق على الاحتماء فى كهف الصمت المهول، وكأن صفحة الحياة قد أدمجت على صفحة الآخرة فى عدد ممتاز من مجلة الوطن فى لحظة فريدة لا تتكرر كثيرا؟ أحيانا ما يكون الخيال أكثر خصوبة من الواقع وأكثر مرارة أيضا.. (٤٩٨)

## "جينى وجونى/Jenny, Juno"

## الهروب إلى الحب قبل فوات الأوان

لو اجتمع كل صناع تاريخ السينما المصرية فى هيئة رجل واحد ضخم وقرر مشاهدة الفيلم الكورى الجنوبى "جينى، جونو/Jenny, Juno" إخراج كيم هو – جان لأغمى عليه على الفور! إن كل ما بناه بكفاحه قد انهار أمام عينيه فى لحظة واحدة بسبب بعض الصبية الطيبين..

يقوم موروث السينما المصرية منذ بدايتها حتى الخمسينيات وبعض الستينيات بصفة أساسية على علاقة غير شرعية بين شاب وفتاة، وعندما تشعر الفتاة بأعراض الحمل.هنا إما أن يتنصل الشاب من فعلته، وإما أن تحدث له أى ظروف قهرية لتتأزم المشكلة حتى النهاية. ولا داعى لحصر الأمثلة وإلا تحولت هذه الصفحات إلى موسوعة مصغرة للسينما.. وربما يتعاطف المعجبون بفيلم "أسرار البنات"للمخرج مجدى أحمد على مع هذا الفيلم الكورى المرح، الذى يسير عكس تيار موروثنا الثقافى السينمائى على طول الخط.

لم يضيع الفيلم وقته أبدا.. فقد بدأ أول مشهد حتى قبل نزول التترات على

الشاشة بإجراء الفتاة المراهقة الصغيرة جينى لاختبار حمل بنفسها داخل دورة المياه لتجده إيجابيا، وعلى أنغام موسيقى مرحة وأغنية خفيفة تحمل معنى السعادة والحرية ننتقل على الفور إلى عالم جينى الحقيقى، ليس فقط من باب التعارف والتوغل أكثر داخل تفاصيلها، لكن لأن هذه المدرسة هى المفتاح الزمانى المكانى العاطفى، الذى سيصل بنا إلى جونو الحبيب والد هذا الطفل القادم. جونو هذا ليس مدرسا ولا موظفا فى المدرسة ولا شاب معجب ينتظر الفتاة أمام الباب كل يوم، فلماذا يروح ويجىء ويخطط إذا كان جونو زميل جينى فى نفس المدرسة. أى أننا أمام اثنين من المراهقين يعيشان أجمل مراحل عمرهما.. حتى هذه اللحظة من الممكن أن نتعامل مع الفيلم بوصفه ينتمى إلى خبراتنا الحياتية الشرقية بشكل أو بآخر بعد تجاوز اختلاف المرجعية الثقافية، لكن المفارقة هنا كانت فى ردود أفعال البطلين الصغيرين غير المتوقعة مما أثار ضحكاتنا بالفعل طوال الوقت.

ينبع الضحك هنا من مفارقة اختلاف التفكير بين البطلين وبين كبار العائلتين، كما ينبع أيضا من مهارة السيناريست والمخرج فى رسم الشخصيات، بحيث تتراوح دائما بين مرحلتى الطفولة التى يودعونها ومرحلة النضوج المقبلين عليها كاملا. من هذا المنطلق سار كل خطوات جينى وجونو بمنهج قدم هنا وقدم هناك، حتى وصلا فى النهاية إلى لحظة اتزان نفسى كامل بعد مرور سنوات طويلة. لكى نوضح هذه الأمور بشكل عملى نجرب سويا لمن شاهد أو لم يشاهد هذا الفيلم استخدام خيالنا ونخمن: ماذا سيكون رد فعل جونو عندما تخبره جينى فوق سطح المدرسة فى المشهد التالى مباشرة لمعرفتها بحقيقة الطفل القادم؟؟ هل سيغضب الفتى، سيثور، سيهرب، سينكر، سيصرخ، سيصفعها مثلا؟؟؟ الحقيقة أن جونو لم يفعل هذا ولا ذاك، فقد أبدى رد فعل شديد الطفولية عندما صمت تماما وانفصل عن الدنيا بكل ما فيها مذهولا فاتحا عينيه لحظات طويلة، تخرج تماما عن حسبة الزمن التقليدى. ثم ينقلنا قطع المونتاج المفاجىء الذى يتخذ وجهة نظر وإحساس البطل الصغير لدورة المياة، لنفاجأ بالجزء الثانى من رد فعل جونو الذى يغرق فى نوبة بكاء طويل كطفل أم كرجل أم كإنسان مصدوم أم ماذا؟؟! ثم يفاجئنا جونو للمرة الثالثة أنه يحب جينى بالفعل على صغر سنه، وأنه يحمل بذور رجل كبير يتحمل المسئولية جيدا، خاصة كلما نستشعر مصداقية سعادته البالغة مع جينى بهذا الطفل القادم، ومحاولتهما الدائمة للحفاظ على هذا الزائر المجهول مهما كانت تحديات عائلتهما بكل أفرادها الرافضين تماما لهذه العلاقة. لكن جينى وجونو يقرران أن يواجها سويا كل التحديات، ويؤكدان حبهما لبعضهما البعض بالإقدام على خطوة الزواج الكبيرة رغم صغر سنهما، وراح جونو يعمل بكل طاقته ويزيد فى مذاكرة دروسه وفى عمله الإضافى، الذى التحق به أيضا ليقوم بواجباته كزوج وأب تجاه عائلته الجديدة..

نجح المخرج فى فرض أسلوبه على كل أنحاء الفيلم بمنطق السهل الممتنع، وقاد كل طاقم الفنى خلف الكاميرا وممثليه الصغار ليقدموا عالما مصنوعا من البراءة والنظرة المتسامحة مع العالم، تأمل الخير فى الغد القريب وتعلى من شأن عاطفة الحب، وتؤكد على حسن ودقة اختيار الحبيبين لبعضهما البعض رغم صغر سنهما. لكنه رادار العواطف وفطرتهما التلقائية التى لم تخذلهما. بما أننا

نتتبع حدوتة بطلين يتأرجحان طوال الوقت بين مرحلتى الطفولة والنضوج فى ظل أفعال وردود أفعال مفاجئة، أضفى عليها المخرج نسمات شبابية طوال الوقت من خلال مقاطع الموسيقى المتمردة أحيانا والناعمة الرقيقة أحيانا أخرى، مع تنويع تكنيك المونتاج بمنطق القفزات المفاجئة من هنا إلى هناك حتى أصبح سياق الفيلم كاملا، كأنه قفزة كبيرة من مرحلة إلى مرحلة بدافع وقود الحب غير الملوث للأجواء. لم يكن هذا الفيلم فى احتياج إلى استعراض عضلات كاميرات التصوير بشكل كبير، حيث صب المخرج اهتمامه على التقاط الكادرات الكلوز الحميمية بزوايا مألوفة أقرب ما تكون إلى الشخص خاصة جينى وجونو، مع التركيز بصفة دائمة على الضوء المبهر المتفائل سواء القادم من المصادر الطبيعية أم الصناعية، بما يتماشى مع الجو النفسى العام للفيلم ككل..

من أجمل مشاهد هذا المرح كان زفاف الحبيبين وسط كل زملائهما بالمدرسة، حيث استغنى الجيل الجديد عن قيود السواريه والاسموكن وحضروا الحفل جميعا بالزى المدرسى الموحد ليشاركوا زملائهما الفرحة ويباركونها. وعندما اختلط الجميع مع بعضهما البعض خاصة فى ظل ملامح الآسيويين المتشابهة بالنسبة إلينا على الأقل، توحدت جميع الشخصيات وكأن الجميع أصبح جينى وجونو.. (٤٩٩)

## "الآن وإلى الأبد/Now And Forever"

## صفارة القدر تعلن عن بطل لا يعرفه أحد

عندما تحب حبيبك من كل قلبك، من السهل أن تنسج حوله الأساطير الجميلة ليصبح بطلا متفردا تستحق أن تعيش من أجله ويستحق أن تهبه كل حياتك..

خسارة كبيرة أن يكون الفيلم الإيطالى"الآن وإلى الأبد/Now And Forever" ٢٠٠٣ إخراج فنسينزو فرديكى، وإلا كان من أبرز الأعمال التى تستحق دخول مسابقة المهرجان وتتنافس بقوة مع بقية الأعمال. أما الجوائز فهذه مسألة وجهات نظر لا تقلل من شأن أحد.. ترجع أهمية هذا الفيلم لكونه عملا مختلفا فى الفكر والتوجه، يربط الماضى بالحاضر من خلال شخصية محورية واحدة لا وجود لها إلا فى الخيال، لكنها تحولت بمرور الوقت إلى شخصية حقيقية تعيش داخل الجميع تنتمى إلى الماضى والحاضر معا. مازال الإيطاليون مشغولين بملابسات الحرب العالمية الثانية، يقدمون لها تشريحا جديدا من حين إلى آخر، لكن المعالجات التى تقوم على الحرب دون أن تسمع طلقة رصاص واحدة تعد من أصعب أنواع المعالجات السينمائية. صحيح أن الحرب العالية الثانية بدأ فعليا حسب كتب التاريخ فى عام ١٩٣٩ وانتهت فعليا فى عام ١٩٤٥، لكن سطور الكتب الصماء شىء وقلوب الشعوب وذاكرة الأمة شيئا آخر تماما..

الشخصية المحورية هنا رجل شاب لا يهم أحد، لكنه فى نفس الوقت يهم كل الناس.. مفارقة مثيرة بطلها هذا الشاب ماريو بطل أبطال مشجعى فريق تورينو

الإيطالى لكرة القدم، الذى كان يأخذ آلة الترومبيت الصغيرة التى يبرع فى العزف عليها، ويقف فى وسط الاستاد الرياضى ليقدم عليها أحلى النغمات التى تلهب حماس المواطنين الإيطاليين وتذيب قلوبهم. ماريو موجود إذن الوطن موجود.. كيف يكون إنسانا سيئا شريرا فاشيا وهو يحب بلاده إلى هذا الحد، وهو يعشق كرة القدم كعشق روميو لجولييت، وهو الذى وقع فى غرام أستاذة اللغة والأدب الإنجليزى من أول نظرة. كان البطل الذى لا يعرفه أحد جنديا عظيما فى الساحة الرياضية، وعاملا بسيطا فى مصنع للسيارات يشارك بيديه فى صنع الأشياء مثلما يساهم فى الخارج فى صنع الأحاسيس والمشاعر.

تركيبة درامية مثيرة يتذكرها ابنه الشاب فالنتينو وهو يفتش عن آلة والده الموسيقية بكل الطرق فى العصر الحاضر، رحلة طويلة يخوضها بين ذكريات الماضى من خلال ما يعرفه والكثير الذى يستقيه من صديق والده القديم بيترو، مع امتزاج السرد بالتجسيد لم يحتكر المخرج فكر المتلقى ليضع علامة بصرية أو صوتية بعينها ليتنقل بين الماضى والحاضر، مع ذلك سارت الأمور بمنتهى السلاسة وفى خط درامى له هدف ومغزى يحمل عدة طبقات مختلفة.. فى الماضى تعرض الأب ماريو إلى أزمة نفسية كبيرة عندما سقطت الطائرة بكل لاعبى فريق تورينو لكرة القدم، وراحوا جميعا ضحية هذا الحادث وفقدت البلاد ثروات كروية ومواهب فنية عديدة فى لحظة واحدة، وهى التى خرجت من الحرب حديثا محملة بما يكفى من خسائر فى كل شىء. فى نفس الوقت كان الابن الكبير يعانى من ضائقة مالية فى أعماله الخاصة المتعلقة بنشر الكتب، إذ يبدو أنه يبحث عن شىء ما بداخله ولا يجده.. لولا حب والده الجارف لأستاذة الإنجليزية لما صمد رغم كل شىء. ولولا حب فالنتينو الجارف لزوجته التى تشبه أستاذة الأدب كثيرا لما استطاع الوصول إلى هدفه، ولما تحقق حلمه بالعثور على جذوره المتمثلة فى آلة والده، التى تحمل رائحة مرحلة بأكملها ونقاء حب جارف لا حدود له.

وظف المخرج هذه الآلة الموسيقية بحيث جعلها حجر الأساس فى هذا الفيلم من مختلف الزوايا.. فهى الدليل الأكيد على موهبة الأب وعشقه الشديد للحياة وصخبها، وهى أيضا الخلفية الموسيقية التى تصاحبنا بين دهاليز هذا الفيلم المركب، وهى التى تؤكد طوال الوقت على وجود صاحبها فى الماضى والحاضر معا، وهى التى جسدت وحلت محل كلمات الحوار فى الكثير من الأحيان، وهى أيضا التى خلقت مفهوم الهوية الإيطالية فى هذا العمل. هذا هو أجمل ما فى هذا العمل.

كثيرا ما ترك المخرج وقتا طويلا للمونتاج وكاميرات التصوير تتأمل الوجوه واللحظات على مهلها تماما، لم يكن يشغل نفسه بادعاء الأهمية والاختباء وراء حدث ما؛ لأنه لا يوجد أى حدث هام بالمعنى التقليدى أصلا. لكنها لحظات بعينها تقتحم أسوار الزن تتأرجح بين الماضى والحاضر، تتعامل ببساطة مع شخصيات بسيطة من داخلها. حرص المونتاج والكاميرات كثيرا على التعامل مع كل عصر بمعطياته التى تخصه، مع ترك مساحات نفسية درامية فنية مشتركة تضع التكنيك هنا وهناك على أرضية مشتركة، لهذا سار الفيلم كله تحت قيادة المخرج على خط واحد. حدد فنسينزو فرديكى هدفه جيدا وامتلك أدواته؛ فتحقق له بهدوء ما أراد وأدرك النجاح الذى يستحقه.. (٥٠٠)

## "غير المرغوب فيهم/The Undesirables"

## الحياة ترقص على نغمات رصاص عصابات المافيا!

"الأحلام الأمريكية أصبحت كابوسا".. عبارة بسيطة كتبها بطل الفيلم فى النهاية داخل خطاب، ليبوح فيه بما أخفاه طوال عمره فى لحظة مواجهة قاسية مع نفسه، لكنها واقعية صادقة. هذه العبارة هى خلاصة الفيلم الإيطالى المزدحم "غير المرغوب فيهم/ The Undesirables" ٢٠٠٣ إخراج سكيميكا، الذى يصور لك منذ الوهلة الأولى أنك تشاهد فيلما أوروبيا قديما يحمل طابع خمسينيات القرن الماضى فى كل عنصر من عناصر الصورة السينمائية.

من جهة مزدحم الفيلم مزدحم بالفعل بالكثير من التفاصيل والشخصيات والمواقف والأماكن والعصور، التى تتنقل باستمرار بين الماضى والحاضر عبر المجتمعين الأمريكى والإيطالى. بدأ الفيلم بداية حماسية ملتهبة عندما أدركنا أننا الآن فى قلب المجتمع الأمريكى عام ١٩٥٥، وسط جمهور كبيرة من الخصوم والأصدقاء والمحلفين والمحامين والقضاة ورجال الصحافة وعتاة رجال الإجرام كما يبدو، إذ يبدو أننا اقتحمنا الفيلم دون قصد فى لحظة ذروة نقلتنا على الفور إلى النتيجة النهائية، حيث قضى حكم المحكمة باستبعاد عدد هائل من رجال المافيا الإيطالية من قلب المجتمع الأمريكى وإطلاق عليهم اسم "غير المرغوب فيهم".. بداية جذابة حامية اختطفتنا فى قلب الأحداث فى ثوان معدودة، ونحن لا نعرف من هؤلاء وبداخلنا العديد من التساؤلات التى انهمرت فجأة داخل رؤوسنا حتى نستوعب هذا اللحظة الحياتية المثيرة،التى يبدو أنها تعصف بالحياة السياسية والاجتماعية والأمنية داخل المجتمع الأمريكى والإيطالى فى آن واحد، لتصبح واحدة من أكبر عمليات قذف المنبوذين فى تاريخ القضاء الأمريكى.

مثلما ألقى بنا المخرج فى قلب البحر هكذا دون مقدمات، عاد ليلقى لنا ببوادر طوق نجاة ليساعدنا على فك شفرة هذه الصراعات الدرامية الغامضة، وترويض فوهة علامات الاستفهام التى انطلقت فى وجوهنا فجأة دون استئذان تحت مسمى "النيران الصديقة".. كان لابد أن يكون هناك طرف خيط؛ لأننا نتعامل هنا مع الأفراد ومع مجتمع المافيا كاملا كجزء لا يتجزأ من المجتمع الإيطالى وتأثيرهم على الأمريكى، ولم يكن طرف الخيط هذا إلا رجل صحفى يدعى فوسكو يتوحد مع المتلقى فى فضوله لمعرفة هذا المجهول، الذى بذل محاولة جادة خطيرة بدوره باعتباره فى وضع أكثر إيجابية منا بفضل موقعه داخل الشاشة، عندما ذهب إلى بائع الآيس كريم فالنتينو ليقنعه أو بمعنى أدق يغريه بكل السبل، ليحكى حكايته وتاريخه فى مجال الإجرام عندما كان يعيش فى الولايات المتحدة الأمريكية.. المفارقة الساخرة هنا أن اسم فالنتينو مرتبط فى الأذهان ارتباطا شرطيا بقصص الحب الرومانسية كواحد من أمهر عشاق هذا العالم على مر العصور، لكن يبدو أن هذه الأحلام لا وجود لها فى الواقع خاصة واقع رجال المافيا المخيف أكثر من اللازم. عندما عادت ذاكرة فالنتينو به سنوات طويلة لتتوقف عام ١٩٣٠، وقتما كان شابا وسيما جذابا يعيش حياته بين اللهو وعشق حبيبته السمراء ليلى، ليفاجأ بلحظة غدر من الزمان خاطفة عندما قتلت عصابات المافيا والده صاحب محل الآيس كريم لمجرد انه رفض دفع الأموال لهم.

هكذا انفتحت الستار لتدخل بن داخل ثلاثينيات القرن الماضى، وتظل تتنقل بين زمان والآن من خلال السرد والحكى أحيانا، والتجسيد الخالص أحيانا أخرى ومزج الأسلوبين معا بعض المرات. منذ هذه اللحظة تملك الغضب الشاب الصغير تماما، لكنه فى المقابل ينضم إلى عصابات المافيا ليرتكب معهم كل جرائم السرقة والنهب والقتل وكل ما نتخيله، وهو ما يدعو حبيبته السمراء ليلى إلى التخلى عنه بعدما تبدل وجهه وطباع تماما؛ فلم يعد هو حبيبها فالنتينو الذى تعرفه.. استطاع المخرج من خلال هذا الفيلم الصاخب المزدحم كما أشرنا من قبل ان يطرح رؤيته فى هذا العالم العجيب، لتقديم صورة قاتمة عن هذه المجتمعات فى تلك الحقبة الزمنية، التى تزامنت مع العديد من التيارات الفكرية الثورية السياسية فى العالم أجمع. طرح المخرج وجهة من خلال فرض سياسة العنف على كل أنحاء الفيلم الذى استغرق حوالى ساعة ونصف الساعة، والعنف هنا يحمل عدة درجات وعدة لغات وليس بالضرورة أن يكون العنف مصحوبا بطلقات الرصاص الصاخبة فقط، لكن العنف الروحى المكتوم الصوت هو فى واقع الأمر أشد قسوة وتأثيرا من النوع الظاهرى.

عالم من الغابة المتحركة يلعب فيها البشر المفترسون كل الأدوار من قتلة إلى حراس السجون إلى حاكمين إلى مأجورين، ولا عجب أن تجد أحد قادة العصابات الجبار قد تحول فى لحظة ما إلى جثة هامدة ملقاة على قارعة الطريق إثر طلقة رصاص واضحة صريحة تخترق أذن الكرة الأرضية، دون أن تجد للشرطة أو المارة المحيطين المساكين ى دور يذكر فى وقت نزيف الدماء الدائر هناك على أشد. وقد ذكرنا فى البداية أن المخرج لجأ إلى تقنية سينما الخمسينيات وهو يجسد هذه المرحلة، لكنه عندما عاد إلى مرحلة الثلاثينيات وجدناه يعود بالخطوط الدرامية وأيضا بتقنيات الكادر الحديث ليثبتها طبقا للمرحلة الزمانية المكانية والسيكولوجية أيضا، وهو ما انعكس على تصميم الكادرات والمشاهد وزوايا الكاميرا وقطعات المونتاج والسياق العام المحتوى لكل التفاصيل والجمل الموسيقية القديمة المصاحبة للأحداث والمعبرة عنها أيضا، مع تحريك الممثلين بنوع من التحفظ الكبير إذا ما قرنا هذه المطاردات والحوادث بما يحدث فى أفلام وقتنا الحالى، مع الإكثار من كادرات الكلوز وتثبيت الكاميرا فى موقع أشبه بأفضل موقع متفرج المسرح ليتلقط الحدث من المنتصف تماما. وعندما وصلنا إلى النهاية كنا قد اكتسبنا حصانة من كثرة التوقعات الخاطئة، بالتالى من الأفضل ألا نتوقع استمرار أى شخصية أو ماذا سيحدث فى اللحظة التالية من كثرة ما فقدنا من شخصيات كانت تتكلم للتو مع أحدهم، وفجأة أصابها عيار نارى لتنضم فى لحظة واحدة إلى خانة "كان" فى الزمن الماضى الذى لن يعود أبدا.

وكما قال فالنتينو: "فى هذه الدنيا.. إما أن تصنع آيس كريم أو أن تقتل. وصدقنى من الأفضل أن تصنع آيس كريم!" (٥٠١)

## "المنزل المجهول"

## جدلية نفسية زمنية تحاور كواليس النفس البشرية

بقدر ما يبدو الفيلم الفرنسى الروسى السويسرى الروائى القصير"المنزل المجهول" ٢٠٠٤ إخراج أندريه جوليكا تافاريس فيلما بسيطا شديد البطء، بقدر ما

تدفعنا خباياه وطبقاته المستترة لمشاهدته أكثر من مرة لاستيعاب زوايا تأويلاته المتوالية..

أحيانا ما يكون تولى الفنان أكثر مهمة داخل عمله ميزة وأحيانا ما يكون عيبا لاقتصار وجهة النظر على نفسه فقط، لكن فى حالتنا هذه وجدنا أن المخرجة السويسرية أندريه جوليكا تافاريس تصدت بنجاح لمهمة تأليف القصة وكتابة السيناريو والمونتاج وحدها تماما، كما أضافت إلى كل ما سبق أيضا مهمة التمثيل، التى شاركها فيها عدد قليل جدا من الأفراد لا يزيدون عن أصابع اليد الواحدة. ربما كان ذلك بسبب ثقة الفنانة فى قدراتها وعقليتها وإيمانها التام بالقضية التى تطرحها، وربما كان بدافع التوفير الإنتاجى بشكل من الأشكال، لكن النتيجة فى النهائية كانت سير الفيلم كله فى مجرى مائى واحد متفاهم متماسك من المنبع إلى المصب.

مازالت كل آلامها المختزنة منذ كانت طفلة صغيرة تطاردها وهى امرأة شابة، تلاحقها فى كوابيسها، أصواتها، ألوانها، روائحها وكل شىء. تجمع السيدة الشابة حاجياتها لتبحث عن هذه الطفلة الصغيرة المختبئة داخلها.. لا نستطيع اعتبار الجملتين السابقتين تلخيصا لهذا الفيلم الذى يستغرق زمن عرضه خمس عشرة دقيقة. أولا - لأنه ليس من نوعية الأعمال التى يمكن اختزالها فى مجرد كلمتين، والسبب الثانى أننا لا نلجأ إلى التلخيص وحكى الحدوتة؛ لأن مهمتنا هى تحليل ما وراء السطور وما بينها. نحن لا نستطيع تتبع أحداث هذا الفيلم؛ لأنه لا يوجد أحداث بعينها، ولا يمكننا أيضا السير برتابة القطار وراء مفردات الصراع الدرامى لأن هذا الأسلوب والفكر لا يتوافق مع هذا الفيلم، حيث أقامت المؤلفة والمخرجة المتن الدرامى على هيئة حالة مكثفة تحمل منظورا سيكولوجيا خاص بالشابة بطلة الفيلم.مادمنا دخلنا عالم البطلة الصغيرة الكبيرة فعلينا أن نلتزم بالنسق الفنى فى تعاملها مع عناصر الزمن والمكان والشخصيات والذكريات والاشتباك المنعقد على أشده باستمرار بين اللحظة الماضية واللحظة الآنية.

طفلة صغيرة يبدو عليها الحزن والتفكير العميق تنام فى فراشها مفتوحة العينين أو مغمضة العينين، هذا لا يهم فى شىء إذا كان عقلها الواعى اتفق مع منطقة اللاوعى داخلها على اليقظة المستمرة، بشكل يبدو مسالما من فرط الصمت المطبق والملامح الساكنة والأفعال القليلة جدا وردود الأفعال الأقل الذين يحيطون بكل شىء داخل هذه الطفلة. لكن سرعان ما نكتشف بعد لحظات قليلة أن هذه الطفلة التى نراها هى الأوهام المجسمة أمامنا، إنها الماضى البعيد القريب للشابة البالغة (أندريه جوليكا تافاريس)، لندرك فى هذه اللحظة أن المخرجة سمحت لنا باقتحام قلب الحالة النفسية التى تنسجها بشكل عكسى من أقرب وأقصر طريق ممكن.

بالتدريج بدأنا فى فك شفرات هذا العمل الذى لا يعد غامضا بقدر ما يحاول التمرد على التقليدية بإيجابية، واستجبنا إلى لغة السينمائية التى تطرحها المخرجة على المتلقى من وجهة نظرها، وإلا سننفصل عن التلقى تماما ويضل كا منا طريقه. بالتالى نحن أمام حالة فوران للذاكرة متقلب متعدد ساخط صاخب يحاول التحكم قدر المستطاع فى طوفان اللحظات المؤلمة التى مرت عليه،

لتنحصر اللعبة الفنية فى كيفية تجسيد هذا الطوفان بكل ما يحمل من فوضوية وجنوح وميل إلى تكرار استدعاء الصور الذهنية مهما كانت بسيطة التفاصيل، وبين انتظام هذه الفوضوية بشكل فنى حى متجدد المشاعر والعلامات، لتبدو فى قالب يجمع بين التلقائية والتماسك ويبتعد عن الغموض والتشتيت كهدف مقصود فى حد ذاته. إذا كانت الفتاة الشابة قد سمحت للمتلقى أن يكون المتفرج الوحيد فى مسرح ماضيها الخاص جدا، فقد أصبح لزاما عليه كتابة السيناريو وبعثه إلى الحياة كصورة مجسمة فى قالب فنى مختلف، يتعامل مع هذه الحرية الإنسانية التى تعبث بين الأماكن والأزمان كما يحلو لها.

من هذا المنطلق تفتح المخرجة بابا خلفيا فى عمق ذاكراته وتتركه مواربا بما يكفى، ليسمح لنا بالتقاط بعض أطراف الخيوط لنتتبعها ونصحب بطلتها فى رحلتها الشاقة رغم قصر زمنها. من هنا لجأت تافاريس إلى المشهد القصير تماما الذى يمر كلحظة البرق الخاطفة لا تحكمه نقطة بداية أو نهاية، وفى نفس الوقت يوحى بمدى حميمة هذا المكان بالنسبة إليها، لندرك على الفور أن رحلة الذاكرة إلى الوراء تركز نظرها على بيت الطفلة سابقا الشابة حاليا. مغزى البيت الذى نقصده هنا هو إحساس داخلى صادق بالدرجة الأولى. بمجرد ما تنتهى المخرجة من هذا المشهد الذى يرينا على سبيل المثال لحظة ما تطل فيها سيدة عجوز من باب الغرفة البعيد على الطفلة الصغيرة النائمة فى فراشها، تنتقل المخرجة فى مونتاج سلس تماما غير محسوس إلى المشهد التالى، وكأنها تقلب صفحة كراسة صغيرة بمنتهى الهدوء والحذر دون أن تعبأ ببتر المشهد السابق، ودون أن تجهد نفسها فى اختيار مبرر تقليدى للانتقال إلى المشهد الجديد. هذا النوع من المونتاج يمر بعدة مراحل، يبدأ جزئيا فى الانتقال من لحظة إلى أخرى، لكن هدفه الحقيقى البعيد هو تراكم الشحنة الفكرية العاطفية التى يرسلها إلى المُستقبل، كى يخلق مظلة السياق العام ومكنون الحالة الخاصة لبطلة هذا الفيلم.

تجلس الصبية وحيدة على مقعد تتأمل فتاتين أكبر منها تلعبان فى الشارع، وكأن الدنيا قد خلت إلا من هؤلاء الثلاثة، تترقبهم الصغيرة فى صمت أو ربما لا تراهما مطلقا، أو ربما تراهما فى خيالها أو ربما تتواجد الفتاتان بالفعل.. لم يعد يعنينا الفصل بين الحقيقة والخيال، بقدر ما يعنينا تحليل السياق المطروح بكل عناصره المرئية السمعية. أضفت المخرجة أيضا الصبغة التأملية على كافة المشاهد التى تحمل وجهة نظر بعينها، وهو ما انعكس بشكل أساسى على حركة الكاميرا من وضع الثبات أو من وضع الحركة البطيئة تماما حتى امتد هذا البطء أيضا إلى التصميم الحركى أو الميزانسين للبطلة الصغيرة والكبيرة، وإلى الإيقاع الداخلى داخل اللحظة الواحدة سواء كنا نتعامل مع صورة الماضى أم الحاضر. يوحى هذا التواصل الذى لا ينقطع مع لغة الحوار البليغ بين زمان والآن بيقين أننا أمام امرأة ناضجة تغير تكوينها الفيزيقى الأنثوى، بينما ظل تكوينها النفسى كما هو يتحكم فيها برغبتها، تتعامل معه بوصفه منفذا لمنتهى لسجنها ومنفذا لمنتهى حريتها.هذا هو مكمن المفارقة الفكرية الدرامية الساخرة.

لم يكن هذا انتظام هذا الاستدعاء لأسرار الذاكرة إلا رغبة قوية من البطلة لمواجهة كل ما مر عليها وهى صغيرة، لتنظر إليه من خارج الصورة وهى كبيرة

وتعيد تقييمه العام، وترسم صياغة بقية رحلتها الحياتية، لكن كان لابد أولا أن تتعامل مع الأساس النفسى بمنتهى الصراحة لتوجه دفته إلى حيث تريد. وهذا لن يتحقق إلا من خلال المراقبة الدقيقة الملحة التى لا تنكر شيئا، لكنها تخفى وتوحى أكثر ما تصرح. كما تتطلب عملية المراقبة بدورها الوقوف خارج الصورة فى زاوية ذكية شجاعة تلتقط ما يهمها، لتصنع حبكتها التى تخصها دون أن يراها أحد، وهذا هو مغزى وجهة النظر التى زرعتها المؤلفة والمخرجة من البداية قطرة بقطرة.. كل هذا البناء والتداخلات الجارفة بين الماضى والحاضر دون علامة موحدة تمهد للتنقل بين هنا وهناك حتى أصبحا كتلة واحدة، كانوا يحملون رؤية البطلة فى مبررات وأهداف هذه المواجهة النفسية مهما كانت قاسية ومهما كانت النتائج. وهو ما تجسّد من خلال المشاهد النهارية الكثيرة أو الإضاءة التى لا تخضع إلى منطق الضعف والمواربة تتخللها تشكيلات متعددة للظل والنور، فيما يعد ترديدا لمحاولة البطلة إضاءة سراديب الماضى وآفاق الحاضر حتى تستريح أقدام المستقبل القادم وتقف على أرض صلبة، لتخطو أولى خطواتها انطلاقا نحو الآتى من قلب هذا المنزل المجهول الذى لم يعد مجهولا بعد الآن.. (٥٠٢)

## مهرجان القاهرة السينمائى الدولى التاسع والعشرون

## أفلام متنوعة.. اختيارات هامة.. أقسام جديدة

منذ أيام قليلة بدأت أحداث الدورة التاسعة والعشرين لمهرجان القاهرة السينمائى الدولى، الذى ينعقد من التاسع والعشرين من نوفمبر وحتى التاسع من ديسمبر. بما أن كل ملامح المهرجان لم تتبلور بعد، سنكتفى هنا باستعراض أهم المعلومات الأساسية والملاحظات العامة وتحليل فيلم الافتتاح الممتع..

يترأس لجنة التحكيم الدولية هذا العام المخرج الصينى هى بنج، ومعه من الأعضاء المخرج والمنتج الألمانى بيرسى أدلون والممثلة اليونانية تاليا أرجيريو والموسيقار الإيطالى مانويل دى سيكا ابن المخرج الإيطالى العظيم فيتوريو دى سيكا والمنتجة الهولندية بترا خودنجز والممثل والمخرج الهندى أكبر خان والممثلة الروسية الشابة سفيتلانا خودشنكوفا والممثلة اللبنانية كارمن لُبَس ومن مصر سميحة أيوب ويسرى نصر الله. جدير بالذكر أن سفيتلانا هى بطلة الفيلم الروسى الناجح "بارك المرأة/Bless The Woman" الذى شارك فى المسابقة الرسمية لدورة المهرجان العام الماضى. وقد وقع الاختيار على فيلم "منزل الخناجر الطائرة" ٢٠٠٤ إخراج زانج ييمو إنتاج الصين وهونج كونج ليكون فيلم الافتتاح، وقد لاقى بالفعل استحسان معظم جمهور الحاضرين الذين صمدوا من أجل الاستمتاع بالفن الرفيع بعد انصراف كاميرات المصورين والتليفزيون البراقة جدا!

تضم أفلام المسابقة الرسمية هذا العام الفيلم الألبانى "العين السحرية" - الفيلم الصينى"قمر ساطع" - الفيلم المصرى "ليلة سقوط بغداد" - الفيلم الفنلندى "أمى" - الفيلم الصينى "الدمى الروسية" - الفيلم الألمانى "أضرار

لاحقة" - الفيلم اليونانى "قوقعة" - الفيلم المجرى "من هما بونى وكلايد؟" - الفيلم الهندى "بسم الله" - الفيلم العراقى البريطانى الهولندى "أحلام" - الفيلم الإيرانى "قريب جدا، بعيد جدا" - الفيلم الإيطالى "باب النجوم السبع" - الفيلم اليابانى "آدان" - الفيلم الروسى "زمن جمع الحجارة" والفيلم اليمنى "يوم جديد فى صنعاء القديمة"، وللعلم هذا الفيلم الأخير بالذات سيكون واحدا من أكبر مفاجآت المهرجان السينمائية.. هذا بالإضافة إلى عدد ضخم من الأفلام يعرض ما بين القسم الرسمى خارج المسابقة، احتفالية خاصة بالسينما الصينية، مهرجان المهرجانات، عرب فى السينما العالمية متضمنا السينما العربية والسينما اللبنانية وأيضا قسم زعماء على الشاشة. اختار المهرجان للتكريم من المصريين الممثلين أحمد زكى وجميل راتب ولبنى عبد العزيز والمؤلف وحيد حامد، ومن الأجانب المخرج والمنتج الألمانى بيرسى أدلون والمخرج الروسى كارين شاخنازاروف والممثلة الفرنسية ليزلى كارون والممثل الأمريكى مورجان فريمان.

على مدى أيام المهرجان الأولى بدا هناك نوع من التنظيم فى حفل الافتتاح وحفل عروض النقاد والصحفيين إلى حد كبير فى عدة أماكن، خاصة أن كل من يبحث عن مادة لم يعد يضيع وقته فى أداء الواجب اليومى بالذهاب إلى المركز الصحفى للحصول على المطلوب، بعدما قررت إدارة المهرجان أخيرا الاستعانة بتكنولوجيا الكمبيوتر وتخزين المعلومات والصور على ثلاث اسطوانات مدمجة "سى دى" مثل النظام المتبع فى مهرجان الإسماعيلية والأسكندرية، رغم فارق الإمكانات والدعم وجيش الموظفين لتوفير الجهد والأموال.. جاء حفل الافتتاح خفيفا هادئا قدمه محمود قابيل وبشرى دون تكلف، ودون أن يستغلا الموقف مثل غيرهما لتسويق أنفسهما مهما كان المقابل. مواعيد الأفلام منضبطة والأمور تسير بسلاسة فى القاعات الأنيقة حسب الجداول الموضوعة إلى الآن، والأهم من ذلك عودة الترجمة الإنجليزية إلى نسخ الأفلام المعروضة بما فيها أفلام المسابقة مع إضافة الترجمة العربية، بعدما اكتفت إدارة المهرجان العام الماضى بلغة الفيلم المنطوقة أيا كانت مع الترجمة الأليكترونية العربية فقط، مما دعا كل الأجانب للانصراف عن جميع الأفلام غير الناطقة بالإنجليزية بما فيها فيلم الافتتاح الإيطالى، وامتنع البعض عن حضور الحفل أصلا. كان دافعنا للوقوف على هذه النقطة بالذات العام الماضى وجوب الالتزام بلوائح المهرجان، التى تشدد على مصاحبة الأفلام الأجنبية بترجمة إنجليزية باستثناء الأفلام الناطقة بها، ونرجو أن تلتزم إدارة المهرجان بهذا البند فى أفلام الدول الناطقة بالفرنسية ودول شمال أفريقيا. فالأولى تأتى بلا ترجمة والثانية يصاحبها غالبا ترجمة فرنسية؛ فتفرغ الصالة تدريجيا فى منظر مؤسف، وهو الأمر المتكرر منذ سنوات دون سبب واضح..

بما أن مهرجان القاهرة يخصنا جميعا كشعب ولا يخص فردا بعينه، يجب أن نذكر السلبيات أيضا حتى تنجز المهمة بأكبر نسبة من النجاح. فلا معنى أن نصنع كعكة ضخمة فى عام كامل ثم ننثر عليها رمادا يضيع بهجتها فى ثوان معدودة.. لا معنى لاختيار مخرج حفل الافتتاح على المسرح الكبير بدار الأوبرا مشاهد بعينها تصاحب ظهور كل شخصية فى التوقيت المناسب على شاشة سينمائية صغيرة واضحة لكنها مرفوعة أكثر من اللازم، ثم تأتى لوحة غريبة متدلية من أعلى لم

تستخدم تماما لتغلق المنظور أكثر على الكثير من صفوف الدور الثانى، وتمحو أى أمل فى المشاهدة لجمهور الدور الثالث. لا معنى أن تشدد دعوة الافتتاح على الحضور قبل الموعد المحدد بنصف ساعة، ويكون جزاء من حضر فى السادسة الإصابة بحالة سخيفة من الملل والفتور فى استقبال الحفل الذى بدأ فى الثامنة إلا ربع.لنا أن نتخيل رد فعل الأجانب غير الصبورين أمثالنا الذين يأخذون علينا الاعتياد على اللامبالاة بالزمن.. لا معنى أن يعلن المهرجان عن حدث استضافة لجنة تحكيم الاتحاد الدولى للنقاد "فيبريسى/FIPRESCI" وهى بالطبع حروف مختصرة لاسم طويل جدا، لكنها تنطق وحدة واحدة كما كتبناها بالعربية مثل اليونسكو، بينما ظل مقدما الحفل ينطقان كل حرف وحده هكذا، وكأنه هيئة جديدة لا يعرف أحد الطريقة الصحيحة لنطقها، علما بأن جمعية نقاد السينما المصريين عضو فى الاتحاد الدولى للنقاد.. لا معنى لطبع المعلومات والصور على اسطوانات مدمجة كما ذكرنا، لكن فى تنسيق باهت ليس له سياق أو منهج. لا معنى أن يكون تصميم موقع المهرجان على شبكة الإنترنت أنيقا رقيقا، وعندما تطلب المعلومات باللغة العربية طبقا للاختيارات المتاحة تتحرك الصفحة كالسلحفاة المريضة هذا إذا تحركت، وعندما تظهر بصعوبة بالغة تجد الكلمات تقف على رأسها بلا معنى فى تصميم خاطىء للصفحة، مما يعنى وجود خلل تكنولوجى فى الموقع. وأخيرا لا معنى لتكريم فنانين مصريين تقديرا لمكانتهم، بينما لا تعرض أفلامهم على الأقل كى يتعرف الأجانب على جزء من تاريخ صناعة السينما المصرية ويدركوا مبرر تكريمهم. فلماذا نشكو من تجاهل أو جهل الإعلام الغربى إذا كنا نحن الذين نتجاهل أنفسنا بأنفسنا؟!!

فى شهر يوليو الماضى قدمنا قراءة تحليلية لثلاثة أفلام فى مقال واحد، من بينهم الفيلم الجميل "البطل/Hero" ٢٠٠٢ إخراج زانج ييمو إنتاج الصين وهونج كونج، وأشرنا إلى وصوله متأخرا إلى سوق المصرى ومع ذلك تجاوزنا عن ذلك؛ لأنه يعد من أهم أفلام العالم، وللأسف لم يأخذ حقه فى الدعاية المناسبة. بالتأكيد كل من شاهد الفيلم السابق وفيلم الافتتاح "منزل الخناجر الطائرة/House Of Flying Daggers" بنفس جهتى الإنتاج عام ٢٠٠٤، سيشعر فورا أن نفس المخرج المبدع يقف وراء العملين معا لشدة الارتباط بينهما كما سنرى.. بداية نذكر أن النقاد منحوا الفيلم الحديث الذى عرض بمهرجان تورنتو السينمائى الدولى أربع نجوم كاملة.إذا عددنا كم جائزة نالها ورشح لها الفيلم عام ٢٠٠٤ من جوائز الأوسكار وجمعية بوسطن لنقاد السينما وجوائز الأكاديمية البريطانية والكرة الذهبية واتحاد نقاد السينما بالإذاعة واتحاد نقاد السينما بلوس أنجلوس والمجلس القومى الأمريكى للسينما؛ لن ننتهى أبدا.. يجمع الفيلمان القديم والجديد بين فنون القتال وقصة الحب الرومانسية والدراما التاريخية، وخلف كل لحظة مخرج يعلن عن موهبته الوافرة بتمكن وبلاغة. تدور أحداث القصة السينمائية التى كتبها المخرج مع لى فنج ووانج بنج فى الصين عام ٨٥٩ بعد الميلاد، حيث تقود جماعة الخناجر الطائرة ثورة ضد فساد الحكم للقضاء على رؤوسه. السؤال الذى يحير القادة الكبار ومن خلفهم الجنديان ليو (آندى لاو) جين (تاكيشى كانيشيرو)، من هو القائد الجديد لهذه المجموعة ذات الكتلة التنظيمية الواحدة التى تمتلك إرادة عجيبة وذكاء مخيفا وتجيد فنون القتال بالسيف والخناجر بأسلوب مبتكر مبهر؟؟ يبدأ خيط الصراع الدرامى فى الإعلان عن نفسه

بعد تحد كبير بين الجندى ليو والراقصة الكفيفة الجميلة ماى (زانج زييى)، التى تجيد فنون الرقص والقتال بحس نادر. وعندما يكتشفون أنها من ثوار الخناجر الطائرة ينتحل جين شخصية المنقذ مستغلا كف بصرها، لتقوده هو ورجال الجنرال إلى مخبأ الثوار وقائدهم الجديد، لكن لا أحد يعرف أن وقوع ماى وجيم فى شباك الحب سيربك كل الحسابات تماما..

قاد المخرج زانج ييمو كاميرات زاو زياودنج ومونتاج شنج لونج وموسيقى شيجيرو أوميباشى وديكور هيو تنجزيا وملابس إيمى وادا ومصمم المعارك زانج جيامنج، لتقديم سياق موحد بمنهج درامى بصرى إبداعى يسير فى قلب نسيج شديد الدقة وشديد التنوع من داخله. حشد المخرج كل طاقته وفريق عمله المتفاهم فى هارمونى متناغم، ليطرح الخطاب الفكرى لهذا العمل وصراعه السياسى على أساس معالجة بالغة الذكاء والجمال معا.. لم يتطرق الفيلم إلى الإسهاب فى فساد السلطة الحاكمة كثيرا، فقد اكتفى بالإعلان عنها وتفرغ فيما بعد لمجموعة هائلة من المعارك القتالية بالسيف والسهم والخنجر واليد والقدم بين ماى وجين أو كل منهما منفردا، والجندى ليو وجنود الجنرال الحاكم مع تدخل مجموعة الخناجر الطائرة فى الوقت المناسب. اعتمد المخرج زانج ييمو على تقديم فيلم يحمل الهوية الصينية الخالصة فى الفنون والفكر والعادات والتقاليد والتاريخ وطبائع المواطن، ليجسد فترة حرجة فى تاريخ الحضارة الصينية وطبيعة تكوين شخصياتها التى ما إن تؤمن بمبدأ أو عقيدة حتى تبيع كل شىء ولا تعرف غير الطاعة العمياء مهما كان الثمن والعذاب.

كان لابد من الربط بين فيلمى "البطل" و"منزل الخناجر الطائرة"، حيث قدم المخرج منهجه المركّب، الذى يعتمد على الدمج المحكم بين الفنون القتالية والمقومات الجسدية الهائلة للمقاتلين باختلاف ميولهم ودوافعهم وأهدافهم، واللوحات التشكيلية البديعة للطبيعة المحيطة التى قام المخرج بتوظيفها وقدم عليها عددا لانهائيا من تنويعات ومعالجات المنظور من الناحية الجمالية كوسيلة وليس كهدف، لإبراز اللحظة الحاسمة التى يمر بها الصراع الدرامى فى هذه اللحظة، من وجهة نظر مختلفة سواء لنفس اللحظة من قبل عدة شخصيات، أو لنفس اللحظة من وجهة نظر شخصية واحدة لكن على فترات زمنية متقطعة.. لكى نوضح هذه النقطة أكثر نقول إن البناء الدرامى لهذا الفيلم يعتمد على حشد عدد هائل من المفاجآت لا ينتهى أبدا، وكلما اكتشف البطل المفاجأة تأتى اللحظة التالية مباشرة لنكتشف أن هناك مفاجأة غيرها أكبر وأقوى، حتى المفاجأة الواحدة لها عدد من الجيوب السحرية التى لا تكشف عن نفسها إلا فى الوقت المناسب تماما. من هذا المنطلق يظل المتفرج مشدودا فى مقعده تحتبس أنفاسه وتسبقه ضحكاته الصادرة من المفارقات المتوالية طوال الوقت. وقد تفاعل الجمهور المصرى مع كل هذه الكم والكيف الساحر من المعارك، التى قدمت نموذجا هائلا فى فن المونتاج والتصوير والموسيقى والمؤثرات والقدرات القتالية المرنة الهائلة للممثلين، مع الأخذ فى الاعتبار توفر عنصر الخيال الواسع والتجديد المستمر فى المراحل المختلفة بالمعركة الواحدة بشكل مدهش، من حيث الفكر والتصميم والتنفيذ الإيجابى دون ترجمة الحرفية. وهو ما استشعره جمهور الحاضرين؛ فصفقوا كثيرا بشكل جماعى بعد عدد من اللقطات المتعاقبة

لمعركة واحدة، وتحولت شاشة السينما إلى مسرح حى وكأن المتفرجين يلمسون الحشائش والشخصيات بأيديهم، متجاوبين تماما مع كل هذه الشحنة المركزة من إبداع الكادر التشكيلى الجمالى الدرامى، فى ظل قصة حب شديدة الرقة والعذوبة والتعقيد تولدت من قلب أسلوب رفيع المستوى فى البناء والسرد والحكى والتجسيد والتقاطعات والتداخلات والمفاجآت المتوالية. مع ذلك كل من شاهد فيلمى المخرج زانج ييمو سيدرك أنه زانج أخرج بعضا فقط من جعبته السحرية فى "منزل الخناجر الطائرة"، بينما تكفّل بإجهاد وإمتاع متفرج فيلمه السابق "البطل" أكثر مما شاهدنا بمراحل.. (٥٠٣)

**"أسطورة زورو/The Legend Of Zorro"**

**بانديراس وزيتا جونز يعيدان أمجاد الفارس المنتظر**

من أفضل أنواع الأبطال الشعبيين الذى يصمدون فى وجه الفناء بمنتهى القوة والصلابة، هو البطل الجامع بين المنظور المحلى والعالمى معا. من هذه النوعية المتفردة يتربع البطل زورو بقناعه وسيفه الشهيرين فى مكانة متميزة تماما، ليأخذك فى عالمه الساحر الملىء بالمغامرات والحيل المرحة، يستعرض فيها مواصفاته العقلية والجسمانية التى لا تقهر أبدا.

بعد النجاح الكبير فنيا وتجاريا للمخرج مارتن كامبل وفيلمه الأمريكى الجميل "قناع زورو/The Mask Of Zorro" ١٩٩٨ على المستوى العالمى وفى السوق المصرى أيضا، عاد بعد سبع سنوات بالجزء الثانى من مغامرات بطله الأسطورى ليقدم الفيلم الأمريكى الكوميدى "أسطورة زورو/The Legend Of Zorro" ٢٠٠٥، الذى حقق فى متوسط تقديرات النقاد العالمية ثلاث نجوم قابعا فى المرتبة المتوسطة المرتفعة، على العكس من الاستقبال الجماهيرى العالمى الذى رفع إيراداته إلى عنان السماء، وهو نفس ما حدث فى السوق المصرى حيث لاقى الفيلم نجاحا ملحوظا عند الجمهور المزدحم الذى أبدى تفاعلا حيا مع أحداث الفيلم خاصة المواقف الكوميدية والمغامرات على كثرتها، حتى تحول الأمر تدريجيا إلى ساحة مسرح يعبر فيها الجمهور مع العمل بعدما سقطت الحواجز ويتبادل مع ممثليه التصفيق والقفشات.

كتب القصة السينمائية للجزء الثانى تيد إليوت وتيرى روسيو وآليكس كورتزمان وروبرتو أوركى والأخيران هما كاتبا السيناريو أيضا. إذا كان الجزء الأول قد طرح معالجة اختفاء البطل القديم (أنطونى هوبكنز) وظهور البطل الجديد (أنطونيو بانديراس) والمرور بكل مراحل تدريبه وتعليمه وتلقينه ثقافة الفكر قبل الفعل، ليصل إلى نتيجة الانتصار التى لن يتقبل الشعب غيرها، فقد ركز الجزء الثانى أحداثه فى عام ١٨٥٠ وحدد المكان داخل كاليفورنيا، حيث يكافح أهلها منذ زمن طويل للانضمام إلى الولايات المتحدة الأمريكية لتصبح كاليفورنيا الولاية الحادية والثلاثون فى هذه الدولة العظيمة. هذا هو منتهى حلمهم العظيم للحصول على حريتهم والإحساس بمعنى الانتماء والأمان.. طرح الجزء الثانى معالجته

السـينمائية علـى أسـاس الجمـع الوثيـق المنطقـى بـين توجـه القضـايا الفرديـة والجمعية. من هذا المنطلق افتتح الفيلم أحداثه بإعلان زورو عن قدراتـه العظيمـة مـن خـلال مطـاردة طويلـة نسـبيا متعـددة الأطـراف، وكالعـادة يقـف كـل الشـعب مكتـوف الأيـدى منتظـرين منقـذهم الوحيـد زورو، ونلاحـظ هـذه المـرة تزايـد عـدد الأعداء وشراسـتهم تحت لواء قائد يأمر ويُطاع، بما يـوحى أن الخطـر القـادم يـأتى فى إطار منظم وله أهداف أبعد، وهو ما حدث بالفعل.. مـازال كـل الشـعب يجهـل حقيقة أن دون آليخانـدرو دى لا فيجـا (أنطونيـو بانـديراس) هـو نفسـه البطـل زورو الحقيقى، ولا يعرف هذه الحقيقـة إلا زوجتـه الجميلـة إلينـا (كـاثرين زيتـا – جـونز) التى تجيد فنـون القتـال ببراعـة، مضـافا إليهـا سـلاح الأنوثـة الفاتنـة، ومعهـا الأب فيليب (خوليو أوسكار مخوزو) الذى يرسـى قواعد المنظور الدينى باسـتمرار علـى أبعاد الصراع الـدرامى، علـى حـين يجهـل ابـن زورو وإلينـا الصـغير يـواكين (أدريـان ألفونسـو) الذى يبلغ من العمر الآن عشـر سـنوات.

على المسـتوى الفردى دخل الزوجان المخلصـان جـدا فـى خـلاف حـاد للغايـة بسـبب إصرار زورو على ممارسـة بطولاته الفذة؛ لأنه يحتاج إلى احتياج النـاس لـه كما تقول زوجته، ليخلف وعده معهـا بـالتفرغ إلـى عائلتـه والابتعـاد عـن المخـاطر علـى اعتبـار أن مـا قدمـه يكفـى ويزيـد، خاصـة أن خطـوة توقيـع ميثـاق حريـة كاليفورنيا أصبح وشيكا. هكذا انتفـى مبـرر وجـود زورو بتحقـق الهـدف الكبيـر. أمـا على المسـتوى الجمعى فقد اتخذ الصراع الدرامى أبعادا أخرى عندما جـاء الخطـر من عقليتين متضـادتين، رغـم اجتماعهمـا دون قصـد للقضـاء علـى زورو مـن بـاب المفارقة السـاخرة.. أما العدو الأول فهو رجال المخـابرات الأمريكيـة نفسـها الـذين يؤمنون تماما بانتهاء عصر زورو البالى، واتفقوا مـع زوجتـه إلينـا بخططهـم الأذكـى وأسلحتهم الأقوى وعددهم الأوفر للقضاء على العدو الثـانى، بشـرط إخفـاء الأمـر كله عن زورو حتى لو كان الثمن تحطيم حياتهما العائلية، وأقنعوها بالحصول على الطلاق الرسـمى كـى تسـير خططهـم الجبـارة علـى مـا يـرام. أمـا العـدو الثـانى فيتمثل فى النبيل الفرنسـى أرماند (روفوس سويل) الذى يـود الـزواج بإلينـا، وهـو قائد مجموعة منشقة من الفرسـان القدماء تريد نسف كاليفورنيا ثم وجود الولايات المتحدة كلهـا كـى لا تصـبح أكبـر قـوة فـى العـالم؛ لأنهـم الأحـق بهـذه السـيادة المطلقـة كمـا تقـول أسـاطيرهم. بالتـالى نحـن فـى صـراع أهـداف ضـد أهـداف ومعتقدات أساطير أمام مثيلاتها، لتتشعب الصراعات هنا وهناك مما دعـا المـونتير سـتيوارت بيرد ليسـهم بعدة أدوار إيجابية طوال الوقـت دون الخلـل بـأى خـط علـى حدة، على مستوى أسـلوب وتوقيت القطع، ثـم تحقيـق الهـدف البعيـد فـى خلـق السـياق العام المميز للعمل حسـب تعدد مراحل الصراع وتطوراتها..

قدم المخرج مارتن كامبل منهجا مرنا متغيرا فى تناول المغامرات والكشـف عن المفاجآت، للحفاظ على جرعة التشـويق وتفجير كوميديا الموقـف والشخصـية مـن خـلال المفارقـات المتواليـة.. قسّـم كامبـل وحـدة الكشـف عـن مفاجـآت الكـادر السـينمائى على نحو متدرج حتى ينتزع أكبـر قـدر ممكـن مـن الضـحكات ويحـتفظ بالإيقاع حيا طوال الوقت أحيانا كـان يصبر علـى كاميراتـه طـويلا، ولا يفـتح الكـادر على الناحية الأخرى إلا بعد التقـاط ردود الأفعـال الكوميـديا علـى الشخصـية، ثـم ينتقل إلى ما يريد ليضيف تراكما على تراكم. وأحيانا كان مـدير التصـوير فيـل مييـو

يترك الكادر فارغا ثم فجأة يملأه بمفاجأته الكوميدية التى تحتل مكانها فى توقيت غير توقع، وأحيانا يضللنا كامبل ويثبت انتباهنا على رد فعل خاطىء من وجهة نظر الشخصية ثم يكشف لنا عن حقيقة الموقف؛ فيضحك الجمهور فى اتجاهين. وأحيانا كان يتنقل بمنتهى البساطة والدقة بين الشخصيات بالمنطق التقليدى الذى يتناسب مع اللحظة، مثل تنقله بين زورو وإلينا التى تمثل تمثيل الحب على أرماند فى وجود زورو المختبىء فوقهما، يراقب غزل زوجته للآخر ويتوعددها صمتا بالعقاب المخيف الذى لن يحدث طبعا..

كما وظف المؤلف الموسيقى الكبير جيمس هورنر إيقاعات وآلات الموسيقى الإسبانية، واستعان بالجملة الموسيقية الشهيرة فى الجزء الأول الدالة على ظهور زرور، وقدم عليها العديد من التنويعات المبدعة تعيش قلب اللحظة الدرامية تماما، خاصة أدق لحظات انكسار زورو أمام زوجته ونفسه. كما قدم المخرج واحدا من أهم أركان البنية الدرامية فى توظيفه المضاد للعلامة المسيحية، لتكون مصاحبة للأبطال والأشرار معا، والعبرة فى مدى استيعاب كل منهم للمفهوم الدينى حسب مبرراته وتركيبته وأهدافه.

"أسطورة زورو" فيلم يحمل خطابا فكريا سياسيا دعائيا صريحا للترويج لقيمة الولايات المتحدة بوصفها خلاصة حلم الشعوب لبلوغ الحرية، رغم محاولات الأعداء حرمانها أن تصبح سيدة العالم مع أنها تستحق هذه المكانة الرفيعة من وجهة نظر أصحاب الفيلم بالطبع؟!! (٥٠٤)

## "هارى بوتر والكأس النارى/ Harry Potter And The Goblet Of Fire"

## البطل الصغير يرفع شعار الصداقة إلى الأبد

بعد الانتهاء من كل أجزاء سلسلة أفلام "مملكة الخواتم" بكل إبداعها، يتفرغ المشاهدون الآن لمتابعة المغامرة الإنسانية الطويلة جدا والممتعة للغاية للبطل الصغير هارى بوتر للمؤلفة البريطانية ذات الخيال الخصب جدا جى. كى. رولنج. نحن الآن نعيش مع الجزء الرابع البريطانى الأمريكى "هارى بوتر والكأس النارى/Harry Potter And The Goblet Of Fire" ٢٠٠٥ إخراج مايك نويل، بدأ عرض هذا الفيلم داخل الولايات المتحدة الأمريكية منذ أيام قليلة فى الثامن عشر من نوفمبر الماضى، وحقق نجاحا جماهيريا شديدا كما نال فى متوسط تقديرات النقاد العالمية أربع نجوم كاملة مقتربا من قمة التميز الكامل.

شاهدنا من قبل رحلة هارى بوتر مع "الحجر المسحور" ٢٠٠١ و"غرفة الأسرار" ٢٠٠٢ والاثنان إخراج كريس كولمبس، ثم الجزء الثالث "سجين أزكابان" ٢٠٠٤ إخراج ألفونسو كوران، ثم كان الجزء الرابع من نصيب المخرج البريطانى المخضرم مايك نويل صاحب الفيلم البريطانى الشهير "أربع زيجات وجنازة/ Four Weddings And A Funeral" ١٩٩٤. قام السيناريست ستيف كلوفس بتوزيع مجهوداته بعدل وخبرة وفكر عالى المستوى على مدى مائة وستين دقيقة، ليقدم عالما مليئا بالعديد من الشخصيات والخيوط الدرامية والمفاتيح التى تحمل

العديد من الشفرات التى تتحمل تفسيرات مختلفة. حتى نستطيع أن نستوعب كل هذا الكيف والكم مما شاهدنا نقسم الصورة ببساطة إلى عالمين سنفصل بينهما مؤقتا من باب تسهيل الأمور بإيجابية. ومازالت مدرسة هوجرتس للسحرة هى المركز الجغرافى النفسى الرئيسى الذى يدور فيه ومنه وحوله الصراع الدرامى فى عالم هارى بوتر ولا نرى غيره، وقد وصلنا بالترتيب فى هذا الجزء الرابع إلى السنة الدراسية الرابعة التى يخوضها البطل الصغير ومطارداته المستمرة بينه وبين أعدائه.

كل من شاهد الأجزاء الثلاثة الأولى سيدرك وجود عدد مهم من الشخصيات الثابتة التى يحافظ عليها العمل الفنى؛ لأنها تلعب دورا مهما تماما فى تسيير حياة هارى بوتر من البداية إلى النهاية، غض النظر عن مدى وضوح ظهورها فى البرواز الرئيسى للأحداث. على رأس الشخصيات الثابتة فى الصفوف الأولى نجد هارى بوتر(دانييل ردكليف) البطل الرئيسى المستمر معنا ومحور كل شىء، ومن حسن الحظ أن ردكليف الذى كبر قليلا مازال ممثلا جذابا موهوبا ولم يفقد مقوماته مثل الكثيرين من الأطفال الصغار المشاهير. كالعادة يرافق بوتر فى رحلته أفضل وأصدق أصدقائه رون (روبرت جرنت) الذى يمثل الجانب النقى العاطفى التلقائى، والجميلة الصغيرة هرميون (إيما واطسون) التى ترفع راية العلم والذكاء الفطرى والقدرة العميقة على التركيز واتخاذ القرارات الحاسمة السريعة فى الوقت المناسب. بينما يقبع فى الصفوف الخلفية لعالم الشخصيات الثابتة فى مدرسة هوجرتس الناظر وكبير السحرة دمبلدور (مايكل جامبون) والمدرس سناب (آلان ريكمان) الذى يشعر بوتر تجاهه بمخاوف لا يعرف مصدرها والمدرس سريوز بلاك (جارى أولدمان)، ومعهما الحارس الضخم الأمين هاجريد (روبى كولترين) الذى يراقب كل شىء ويعرف كل شىء ويتدخل ليعيد الأمور إلى نصابها. من الثوابت المستمرة معنا بفاعلية مختلفة هذا السحر الأسود، الذى يلعب دور ألد أعداء هارى بوتر وأعوانه. تستمر معنا بطبيعة الحال هذه الندبة الشهيرة على جبهة بوتر التى تؤلمه جدا هذه المرة، وتتسبب له فى الكثير من الأحلام المزعجة للغاية، وهى فى الواقع أشبه بالرؤى التى تكشف المستقبل القريب والبعيد أيضا. مادامت هذه الندبة تؤلمه بهذا الشكل فإن الساحر الشرير فالديمورت (رالف فينس) وأعوانه آكلو الموت يطاردون بوتر فى كل مكان بعدما تخلصوا من والديه بالقتل منذ سنوات طويلة. يتقدم العالم الجديد الذى يقدم إلينا نفسه بشخصياته الجديدة  المدرس آلاستور (برندان جليسون) ذو العين الواحدة والأخرى الزجاجية الضفدعية الكاشفة ستة اتجاهات، وهو البطل المنفذ الحقيقى لهذا الجزء الرابع ككل.

تستحق هذه المرحلة من مغامرات هارى بوتر أن نطلق عليها اسم "التحدى الكبير"، وقد جاء هذا التحدى على أكثر من مستوى متشابك فى نفس الوقت.. أما الجزء الأول الظاهرى فهو إعلان مدرسة هوجرتس عن السباق السنوى أو هذا التحدى الصعب جدا، وفيه يخوض تلاميذ السحرة من المدارس المختلفة سباقا رهيبا على ثلاث مراحل، مما سمح لشخصيات أخرى جديدة تظهر فى السباق مثل الشاب ديجورى (روبرت باتنسون) ممثل مدرسة هوجارتس والفتاة الفرنسية جابرييل (أنجيليكا ماندى)، والبطل القادم من عالم الكتلة الشرقية كرام

(ستانسلاف أيانفسكى)، وكان المقصود أن تكون هذه المنافسة دولية حتى تصب فى المفهوم العام للفيلم ككل كما سنرى. انصب المستوى الثانى من التحدى على عاتق هارى بوتر وحده، ولا أحد يعلم كيف اختاره الكأس النارى ليكون ضمن المتسابقين، إذا كان من أهم الشروط الأساسية ألا يقل عمر المتسابق عن سبعة عشر عاما، بينما بوتر الصغير لم يتعد أربعة عشر عاما بعد.. ثم جاءت المرحلة الثالثة من التحديات عندما تصدى بوتر لهذه المهمة بنجاح رغم العواقب الخطيرة جدا التى واجهها، كما أنه لاقى العديد من سخرية زملائه واستهجانهم اعتقادا منه أنه قام بحيلة ما ليشارك فى المسابقة دون وجه حق، حتى أعز صديقيه رون وهرميون لم يقتنعا كلية أنه برىء من هذا الغش الكبير. كشف المستوى الرابع من هذا التحدى عن نفسه، عندما اكتشف الجميع سر المدرس آلاستور الذى رتب كل هذا حتى يخوض بوتر معركته الحقيقية فى النهاية ضد عدوه اللدود فلديمورت لنعود من حيث بدأنا..

هل أنت وحدك فى هذا الكون؟ إذا أردنا معرفة إجابة هذا السؤال الغريب المحير، يجب أن ندرك أولا القيمة الحقيقية للصداقة.. صحيح أن هذه التيمة لاقت الكثير من الاهتمام طوال الأجزاء الثلاثة الماضية، لكن الجديد فى هذا الجزء هو المعالجة التى يطرحها السيناريست والمخرج فى تناولها وقيمتها غض النظر عن فترات التصالح والخصام بين الأصدقاء. عندما كان الأصدقاء أطفالا صغارا منذ نحو أربع سنوات، كان لابد لهم حسب نظرتهم فى الحياة القريبة أن يروا بعضهم أكبر قدر ممكن من الوقت، حيث كانوا يعيشون طور الطفولة التى تعتمد على النظر وحاسة اللمس المباشر مع الإحساس الصادق جنبا إلى جنب. كبر الصغار واختلف مفهومهم فى الحياة، ليس فقط بفعل تدافع السنين وراء بعضها البعض، لكن بفعل التجارب الحياتية القاسية التى مروا بها وتسببت فى نضوجهم قبل الأوان، وهو ما يتضح تماما فى فارق التفكير والسلوكيات والأفعال وردود الأفعال التى يقومون بها؛ فأصبح تفكيرهم مهما كان دقيقا أو خاطئا يسبق أيديهم الصغيرة. كبر الصغار وبدأوا يضعون أقدامهم على مشارف مرحلة المراهقة وتفتحت أحاسيس الأنوثة والرجولة، ودخلوا فى مشاكل فرعية إلى جانب صراع بوتر الرئيسى مع عدوه اللدود بما يفوق عمره بكثير. لا تريد المؤلفة جى. كى رولنج أو السيناريست دفع دفعا إلى أهم لحظات المغامرة من أجل كسب أكبر قدر ممكن من المتعة والإثارة.أهم ما يميز سلسلة هارى بوتر بصفة عامة أنها تحترم جدا المرحلة العمرية النفسية التى تمر بها كل شخصية خاصة الصغار، مع إعطاءهم مكانتهم المتميزة ومنحهم خصوصية كبيرة لأن الثلاثة موهوبين كثيرا فى كل شىء، لكن أهم مواهبهم على الإطلاق هو رصيدهم الإنسانى الغزير جدا المتزايد مع الأيام. كما أضفى المخرج نويل بعدا آخر أكثر عمقا لمفهوم الصداقة عامة، حيث ترك الصغار يستمتعون ببراءتهم وأنفسهم كما يحلو لهم، ليدركوا من خلال تجربتهم الشخصية أن الخطر الكبير لا يريد تصيد هارى بوتر وحده؛ فتحقيق نجاحه الصغير فى مهمته سيعود بالنفع الكبير على العالم أجمع. بما أن المهمة النبيلة فى حماية الخير ومحاربة الشر – إذا جاز التعميم - أصبحت مهمة قومية ولو كانت تقف على درجة السلم الأولى، كان لابد للأبطال الثلاثة التراجع إلى الخلف قليلا كى يتسع منظور الحياة أكثر داخلهم، وهذا ما تعلّمه الجميع من دخولهم مغامرات أخرى مع أخطار شديدة وسحرة صغار من مختلف

دول العالم، وآخرين فى مدرستهم لم يكونوا على معرفة بهم من قبل. لكن من يريد دخول عالم الكبار، يجب أن يكون كبيرا ولو بقدر من داخله، وهو ما سعى المخرج إلى إثباته بمنهج التراكم باستمرار، ليؤكد فى النهاية أنه كلما كبر هارى وأصدقاؤه، كلما اشتد الخطر أمامهم وعليهم ويجب أن يكونوا كفئا لهذه المهمة الخطيرة..

منذ اللقطة الأولى قبل ظهور أى ممثل أو حتى أى ملامح محددة لأى شىء، أعلن المخرج البريطانى مايك نويل أنه سيتصدى بإبداع ووجهة نظر بعينها لهذا العمل بمنهج يختلف عمن سبقوه بما يتناسب مع البناء الدرامى الفكرى المطروح على أكثر من مستوى كما ذكرنا، ليكوِّن فى النهاية شبكة سينمائية مرسومة بمهارة عبر كل العناصر المشاركة. قاد المخرج فريق عمله الضخم جدا وعلى رأسه مدير التصوير روجر برات والمؤلف الموسيقى باتريك دويل ومونتاج مايك أودسلى ومصمم الملابس جانى تميم ومصممة الديكور ستيفانى مكميلان ومصمم الحركة واين مكريجور والمشرف على المؤثرات المرئية تيم ألكسندر، ليصيغوا جميعا لوحة تشكيلية درامية بصرية تعتمد على اللون الرمادى بدرجاته الهائلة بصفة أساسية.. أول لقطة فى هذا الفيلم كانت عبارة عن منظر مخيف لسماء ملبدة بكم هائل من الزخم الرمادى الداكن القاتم، ومجموعة مترابطة من السحب المتشابكة والشبورة المرتدية أكثر من قناع فى نفس الوقت، وكأن الجميع اتفق على حجب الشمس وأى بصيص ضوء من ناحيتها مع سبق الإصرار والترصد. ألقت هذه الإحالات التشكيلية ببعض من مفاتيحها فى المشاهد التالية مباشرة، مما أعطى إنذارا شديد اللهجة لتصاعد الخطر ضد هارى بوتر ورفاقه وعالمه ورموزه هذه المرة، والأخطر من ذلك أن لا أحد حتى دمبلدور يعلم شيئا عنه لتزداد الأمور سوءا.. بعد مشاهد قليلة للغاية اتضح أن هذا المنظر السماوى البديع لم يكن إلا أول قطرة فى لوحة كبيرة تنتظر من يرسمها كاملة، وقد بدأت الخطة التنفيذية فى الانطلاق عندما سيطر اللون الرمادى تقريبا على كل شىء من ملابس وديكورات ولون الأبنية واختيار التركيز على كل شىء له لون داكن، ينتسب إلى عالم الرماديات التى تقترب فى أحلك حالاتها إلى اللون الأسود القاتم. كما صنع المخرج ترديدات رمادية لدلالة وإيحاءات هذا اللون، وأضفى الكثير من التركيز وضاعف من درجة الشجن على ملامح الكادر السينمائى وتصميم حركة الممثلين حتى فى عز مغامرات بوتر. عندما دخل الصغار فى بعض المشكلات العاطفية ودارت تساؤلات داخلهم عمن يشعر بعاطفة تجاه من ولم تجد أى إجابات، طغى نوع آخر مختلف تماما من العاطفة الرمادية التى لا يعرف صاحبها تشخيص حالته أبدا؛ فتعددت مكامن الحذر والخطر والصراع من كل اتجاه. ربما يكون هذا الجزء من أقل الأجزاء من حيث المشاهد الكوميدية والألوان البراقة والتركيز على العصا السحرية وبقية المنظومة، التى تحولت بمرور الوقت إلى أدوات تظهر لتختفى سريعا ويحتل الإنسان دور البطولة الكاملة، بعدما كانت فى الأجزاء السابقة تمثل هدفا كبيرا فى حد ذاتها. إذا كان اللون الرمادى يدل على بداية انغلاق المنظور والاختناق إلى حد كبير، فقد سار المونتاج والكاميرات والآلات الموسيقية بنغماتها على نفس الدرب تماما.. تخشبت زوايا التصوير واختنقت أحجام الكادرات كثيرا رغم اتساع المنظور الظاهرى، وانطلقت الآلات الوترية الداكنة الغليظة لتحتل مكان الصدارة ويزداد الموقف مهابة؛ فانتشرت رائحة

الموت إلى أن تحقق بالفعل، وهى من الأجزاء النادرة التى يتحقق فيه فعل الموت منذ أخبرونا عن قتل والدى هارى بوتر من البداية. ثم عاد المخرج وبدأ يتلاعب فى النسب الجمالية بين الظل والنور، وأحكم قبضته على كم بصيص الضوء أو الأمل الذى ينطلق من أنحاء الصورة، بعد أن يحدد المصدر تماما لما لهذا التحديد من دلالة درامية فاعلة..

عاش وزير السحر طويلا وغادر الدنيا قتيلا ولم يفهم أن الإنسان لن يكون وحده أبدا طالما وجد الأصدقاء الأوفياء، حتى لو كان محاصرا بين قضبان عائلة خائنة جاحدة. أما دمبلدور فيعى الدرس جيدا ونقله إلى بوتر الذى يتعلمه بنفسه، لهذا يستحق أن يعيش الاثنان هما وأصدقاؤهما إلى الأبد.. (٥٠٥)

## مهرجان القاهرة السينمائى الدولى التاسع والعشرون

## المنافسة بين ثلاثة أفلام والباقى خارج الخدمة؟!

مرت الأيام وانتهت فعاليات الدورة التاسعة والعشرين لمهرجان القاهرة السينمائى الدولى الذى أقيم من التاسع والعشرين من نوفمبر الماضى وحتى التاسع من ديسمبر الحالى. الآن نستطيع الوقوف على أهم إيجابيات وسلبيات المهرجان هذا العام بعدما اتضحت الصورة وقالت الكثير والكثير..

عادة ما ينصب الاهتمام الأكبر على جوائز المهرجان التى نستعرضها هنا للتوثيق والتحليل معا.. حصل الفيلم الفنلندى "أمى/Mother Of Mine" على جائزة الهرم الذهبى الكبرى، وجائزة أفضل ممثلة لماريا لوندكست وجائزة أفضل مخرج بالإجماع لكلاوس هيرو. أما الفيلم الألبانى "العين السحرية /Magic Eye" فقد نال الجائزة الخاصة للجنة التحكيم الهرم الفضى المقدمة للمخرج كوتجيم شاشكو وجائزة أفضل ممثل لبويار لاكو وجائزة أفضل سيناريو باسم سعد الدين وهبه لكوتجيم شاشكو وفات كوريتسى. بينما فاز المخرج سمير نصر مخرج الفيلم الألمانى "أضرار لاحقة/Seeds Of Doubt" بجائزة نجيب محفوظ لأفضل عمل أول للمخرج، على حين ذهبت جائزة جائزة أفضل فيلم عربى المقدمة من وزارة الثقافة المصرية وقدرها مائة ألف جنيه مصرى إلى منتج الفيلم اليمنى "يوم جديد فى صنعاء القديمة/ A New Day In Old Sanaa"، وهو الذى ذكرنا من قبل أنه سيكون مفاجأة المهرجان نظرا لتاريخ اليمن الحديث جدا فى صناعة السينما. لكن العدل يقول إن من جد وجد.. حسب لائحة المهرجان هناك جائزة أفضل إبداع فنى مقدمة للمخرج، لكن لجنة التحكيم الدولية برئاسة المخرج الصينى هى بنج قدمت أربع جوائز إلى فروع مختلفة فى العمل السينمائى باستثناء مهنة المخرج.. ذهبت الأولى إلى أوليفر بيلر مؤلف موسيقى الفيلم الألمانى "أضرار لاحقة"، والثانية إلى مارى شومنن مصممة الديكور عن فيلم لم يعرفه أحد حيث لم يعلن عنه مقدما الحفل ولا لجنة التحكيم ولم تتوصل إليه نشرة المهرجان الرسمية، ولم يندرج بند الديكور فى قسم أفلام المسابقة الرسمية داخل الكتالوج أصلا، حتى عندما سألنا بعض المسئولين لم يعرفوا، وعندما فتشنا فى

موقع المهرجان الرسمى على النت لم نجد أى ذكر للجوائز كلها على الإطلاق ونحن الآن فى ليل اليوم التالى لحفل الختام!! المهم استكملنا البحث عبر صفحات الكتالوج ذهابا وإيابا واستكملنا البيانات بأنفسنا بمنطق "اخدم نفسك بنفسك"، ووجدنا أن الجائزة الثالثة ذهبت إلى باوس فوتسايس مونتير الفيلم اليونانى "قوقعة/Rakushka"، واخيرا كانت الرابعة من نصيب حميد خورى جابيان مدير تصوير الفيلم الإيرانى "قريب جدا، بعيد جدا/So Close, So Far". تم تكريم المخرج الفلسطينى هانى أبو أسعد صاحب فيلم "الجنة الآن" الفائز بالعديد من الجوائز، كما تولى الفنان سمير صبرى تقديم الممثل الأمريكى الأسمر الشهير مورجان فريمان الذى كرمه المهرجان، وكانت تقريبا من أفضل لحظات حفل الختام التى مرت بسلاسة دون تعقيد.. كما نال الفيلم الألبانى أيضا جائزة لجنة تحكيم النقاد الدولية "فيبريسى"، وقد نطق مقدما الحفل اسم الاتحاد فى كلمة مجمعة هذه المرة ولله الحمد. صحيح أن النطق لم يكن صحيحا، لكن شيئا أفضل من لا شىء على الإطلاق..

نلاحظ أن الفيلم الألبانى "العين السحرية" والفنلندى "أمى" حصدا تقريبا معظم الجوائز الهامة، لهذا فضلنا استعراض قائمة الجوائز فى خطوط مشتركة وليس طبقا للترتيب التقليدى. حتى عندما يفوز الفيلم الألبانى بجائزة يكون زميله الفنلندى أكبر منافس له فى الترشيحات كما أعلنوا والعكس صحيح، مع تداخل الفيلم اليونانى "قوقعة" فى العديد من الترشيحات، لكنه تراجع أمام زميليه ؛ وبالكاد تدخل الفيلم الروسى "زمن جمع الحجارة" والفرنسى "الدمى الروسية" فى القليل جدا من الترشيحات الهامة. معنى هذا أننا من بين خمسة عشر فيلما عرضوا فى المسابقة الرسمية ندور فى فلك فيلمين قويين ثم ثالث منافس ورابع وخامس يتنافسان من بعيد، مما يشير إلى عدم لجوء اللجنة إلى الموازنة السياسية الدولية كما يحدث فى الكثير من مهرجانات العالم الكبيرة والصغيرة. يشير أيضا إلى خروج تسعة أفلام من مجموعة أفلام المسابقة الخمسة عشر من دائرة المنافسة، إذا استثنينا الفيلم الألمانى "أضرار لاحقة" الذى أثار جدلا كبيرا لأهميته وأسلوبه السينمائى المُعبِّر رغم دوبلاجه القاتل، فنستثنى مرة أخرى الفيلم اليابانى "آدان" مع الروسى والفرنسى لنجد بقية الأفلام كلاسيكية الطابع والفكر والرؤية، لا تتسم بالضعف العام لكنها أيضا ليست قوية بما يكفى، وهذا للعلم ما يحدث فى العالم أجمع مع الفارق أن نسبة الأفلام المتوسطة فى المسابقة هنا قد زادت هذه المرة..

ما هى مقومات المهرجانات السينمائية؟ سؤال بديهى إجابته ليس فقط مستوى الأفلام السينمائية لكنه مستوى الإدارة قبل كل شىء.. ما هى أهداف المهرجانات السينمائية الدولية بصفة خاصة؟؟ سؤال أكثر بديهية إجابته الترويج لصناعة سينما البلد المضيف أولا بماضيها وحاضرها ومستقبلها، ثم تحقيق المردود الدولى العالمى من خلال المقالات والصحف وكافة وسائل الإعلام ليشعر الجميع بالحدث وقيمته.. دعونا نستعرض ما حدث لنعرف ماذا جنينا إيجابا وسلبا من هذا المهرجان الدولى المصنف (أ) مع كان وفينيسيا وغيرهما، مؤكدين دائما أن أى حدث فنى لا يخص فردا لكنه يخص شعبا ودولة.. إذا مررنا على معظم أحداث المهرجان سنجدها دائما تحقق نقطة كاملة إلا قليلا لتتراجع على آخر

لحظة، وهذا النقص يكمن فى مجرد تفاصيل صغيرة جدا، لكنها مع ذلك هامة جدا تربك ما تم تجهيزه من قبل دون سبب واضح، ومرة أخرى سنعود إلى صيغة تساؤل "ما معنى" التى استخدمناها فى التغطية الأولى للمهرجان ولنتساءل.. ما معنى أن ينجح الثنائى محمود قابيل وبشرى بشكل لطيف فى تقديم حفل الافتتاح، ثم فجأة نجد حنان وترك وخالد سليم يقدمان حفل الختام دون أن يتلقيا التدريب الكافى على هذه المهمة كما وضح تماما من البداية إلى النهاية؛ فترتبك الأمور دون داع. فهل هو من باب التغيير أم لقلة المذيعين المحترفين؟ ما معنى أن يفوز فيلمان فقط بمعظم جوائز المهرجان، بينما يصر مخرج الحفل على عرض نفس اللقطتين من الفيلمين طوال الوقت وكأن ليس هناك غيرهما حتى مل المتفرجون والفنانون أنفسهم الذين امتنعوا بالتدريج عن النظر إلى الشاشة، فى ظل عدم ترجمة كلمات الضيوف إلى العربية، وفى ظل هذه الموسيقى الموترة المصاحبة لإعلان الجائزة ذات النغمة الواحدة الرتيبة، التى تنذر بإعلان الخطر ولا تعلن عن لحظة الفرحة القادمة. هل هذا من باب الكسل أم من باب المفاجأة بلحظة إعلان الجوائز مثلما نفاجأ دائما أن شهر رمضان يأتى بعد شهر شوال،ليسارع الجميع إلى إنجاز ربع الأعمال الفنية بكفاءة قليلة ودقة أقل؟ ماذا يعنى بذل جهد كبير لاستقدام وعرض فيلم سينمائى عظيم مثل الفيلم الهندى "تاج محل" فى المسرح الصغير بدار الأوبرا، لكنه مع الأسف يظهر بترجمة عربية فقط وهو الناطق بالهندية لنفقد كل المتفرجين الأجانب بأيدينا دون سبب واضح؟ ماذا يعنى استقدام فنانين مصاحبين لأفلام المسابقة وتحمل نفقاتهم، لكن الجمهور لا يعرف إذا كان هناك ندوة بعد الفيلم أم لا من قبل حيث لا يتطوع أحد بالإخبار أو الإعلان المكتوب، مع ملاحظة قلة عدد ندوات أفلام المسابقة دون مبرر؟ ما معنى وجود خمسة عشر فيلما فى المسابقة الرسمية للمهرجان فى موعد معروف بقاعة مجهزة تماما، ومع ذلك لا يزيد عدد الحاضرين فى عروض النقاد والصحفيين وكل من يحمل الكارنيه الخاص بهذه العروض عن ستين فردا بالكاد، أى ما يملأ ثلث الصالة بمشقة، ثم يفاجأ أصحاب الفيلم الذين قطعوا آلاف الأميال من بلادهم بحوالى عشرين فردا فى الصالة على أحسن تقدير يحضرون الندوة فى منظر محزن جدا. ما سبب هذا الامتناع وهذه الفجوة الغريبة بين الحدث وأصحاب المهنة المتخصصين فى الكثير من أقسام المهرجان بعيدا عن التكريمات والندوات المزدحمة التى يحضرها رئيس المهرجان؟؟ ما معنى أن نتلفت حولنا فلا نجد فى صالة أفلام المسابقة لمهرجان دولى إلا اثنين من الأجانب بالكاد وأحيانا لا يوجد والباقى من المصريين؟؟؟ وأخيرا ما معنى أن يجتهد المهرجان فى الترويج لسينما العديد من الدول بنجاح كبير، لكنه مع الأسف لم يروج لسينما بلاده المصرية متجاهلا ماضيها المشرف وحاضرها المحير ومستقبلها الغامض من قريب أو من بعيد؟؟!!

بعد استعراض أقل القليل مما أردنا الإشارة إليه حيث يستطيع من تابع المهرجان أو لم يتابعه تخيل بقية الصورة بكل ما فيها، تستطيع الآن التفرغ للجانب السينمائى الذى يهمنا تماما كما يهمنا الجانب التنظيمى الإدارى.. من الطبيعى أن نركز قراءاتنا التحليلية على الفيلمين الفائزين بمعظم جوائز المهرجان، ولنبدأ بالفيلم الألبانى الحديث "العين السحرية" ٢٠٠٥ إخراج كوتجيم شاشكو، ويستغرق زمن عرضه على الشاشة ثمانى وثمانين دقيقة فقط. كما

يتضح من عنوان الفيلم أن خاصية العين السحرية تنطبق على عين الكاميرا فى إحالة مباشرة، لكن السحر لا ينبع من مهمة الالتقاط والصور بل فى توظيف هذه الصور، لتكوين سياق عام ورؤية شاملة لما يهم حامل هذه الكاميرا. فقد كلف المخرج بترو نفسه مشقة بالغة فى تصوير أحداث الحرب الأهلية الدائرة فى بلاده وجمع كل ما يهمه من اللقطات على هيئة فيلم سينمائى، وأصبح بمرور الوقت وثيقة غاية فى الخطورة والحساسية تعلن على الشعب والعالم أجمع حقيقة السلطة الحاكمة، وتخبط الهرم السياسى المقلوب وانفصام العلاقة بين الحاكم والمحكوم. هذه الكاميرا التى تتجول هنا وهناك شيطان صغير يلتقط كل ما هو خلف الكواليس، يكشف الأسرار ويرفع الستار ويزيح الأقنعة ويفجر المفاجآت ويضع الجميع فى صدامات ومواجهات قاسية مع الطرف الآخر دون مجاملة أو مواربة. قد يتصور البعض أن بناء الفيلم يعتمد على مشاهد الحرب وإطلاق النار والضربات والمطاردات وكل الآليات الصوتية الصاخبة، لكن الحقيقة أن المخرج اعتمد على مفهوم مختلف تماما يركز على مطاردة السلطة للمخرج البطل للحصول على هذا الفيلم المخيف بأى وسيلة ومهما كانت الضحية، وإذا لم يستطيعوا الحصول عليه فيجب أن يمنعوا عرضه فى أى مكان كان.. هكذا قدم الفيلم مجموعة قليلة من الأفراد تمثل استعارة مجازية لمجتمع بالكامل لم نتداخل فى كل تفاصيله، لكنه مع ذلك طرح صورة صادقة للعديد من القضايا الرئيسية وترك لذكاء المتفرج الإيجابى الكثير من التفاصيل بين السطور ليقوم بتجميعها بمعرفته.. استطاع المخرج كوتجيم شاشكو خلق صورة سينمائية براقة عميقة تقوم على فكرة وتفاصيل أبسط من البساطة، لكنها عميقة تتسم بذكاء كبير يتضح كلما تكشفت أبعاد النسيج الفنى، من خلال مونتاج واع تماما بالأهداف القريبة والبعيدة للمخرج، وموسيقى تجمع بين قتامة الموقف الشديدة ومدى الرقة الشجية المنبعثة من الأفراد البسطاء ذاتهم؛ لأن الفيلم يدور أولا وأخيرا حول محور شخصية فنان مرهف الحس متفتح القلب مستنير العقل يعشق وطنه ويحترم هويته قولا وفعلا..

يعتبر الفيلم الفنلندى "أمى" ٢٠٠٥ إخراج كلاوس هيرو واحدا من أجمل الأفلام المركبة التى قدمها المهرجان فى سنواته الأخيرة. التركيب هنا لا يعنى الغموض وإنما مدى تعقيد النفس البشرية التى تحير الجميع حتى صاحبها نفسه أحيانا.. فى بلاد ثقافة الثلج فنلندا تضطر الأم إلى إرسال ابنها الوحيد ذى السنوات التسع لاجئا إلى السويد بعد مقتل والده فى الحرب العالمية الثانية، وكان هذا حال سبعين ألف طفل فنلندى مدت لهم جارتهم السويد يد المساعدة هربا من الروس أعدائهم. لكن هذه المساعدة كان لها ثمنها الغالى دفع العائلتين القديمة والجديدة للمرور بتجربة حياتية صعبة أضافت على أعباء الحرب الكثير، خاصة الطفل آرو الذى نرى كل الفيلم فلاش باك من وجهة نظره وهو الآن كهل كبير.. بعد وقت قليل أصبح الصغير يفتقد والدته الفنلندية كريستى، وينفر بالتدريج من والدته الجديدة السويدية سينى التى ترفض وجود هذا الصبى فى بيتها، رغم محاولات زوجها السويدى الطبيب هيلمار إقناعها ببقائه والتخفيف عن الصغير بشتى الطرق، حتى يتضح أن سينى نفسها فقدت ابنتها الصغيرة والمشكلة أنها كانت تنتظر بنتا وليس ولدا.. بالتدريج تدخلت العشرة مع الحب وتقبل الأمر الواقع وتغلبت فطرة سينى الجميلة فى تبنى اللاجىء الفنلندى الصغير بمنتهى

الصدق والحنان، إلى أن وقع الصراع الكبير داخل الطفل عندما استدعته والدته الحقيقية لاسترداده وأصبح حائرا بين الاثنتين.. قدم المخرج العديد من المشاهد الرقيقة الصعبة فى بناء سردى درامى بصرى محكم، تعالت أفكاره وجمالياته بسبب تضافر كل قوى الفيلم خلف الكاميرا لتحقيق هذا التداخل الغريب بين الطيبة والعنف وعذوبة الجمال وقبح الحرب. كما ألقت عبئا هائلا على الممثلين خاصة الطفل الصغير والبطلتين، لهذا نحن نؤيد لجنة التحكيم التى أجمعت فى حيثيات الجائزة أن بطلة الفيلم مارى لوندكست، التى جسدت الأم السويدية ممثلة مدهشة بالفعل من الطراز الأول.. (٥٠٦)

**"الانتقام/Four Brothers"**

**و"مغامراة عائلية/The Dukes Of Hazzard"**

**العربة الطائشة تقتحم بوابات الأسرار!**

أحيانا نعثر على أفلام لم تحقق نجاحا كبيرا بالمعنى المتعارف عليه، لكنها أيضا لم تنحدر إلى درجة المنطقة الضعيفة.. فهى تقف بهدوء فى منطقة الوسط الدافىء، لكنه الدفء الذى يتجمد بمرور الوقت ونخرج منه ببعض الذكريات وليس كل الذكريات..

من بين هذه النوعية من الأفلام نتوقف هنا أمام الفيلم الأمريكى "الانتقام/ Four Brothers" ٢٠٠٥ إخراج جون سنجليتون، والفيلم الأمريكى الآخر "مغامرة عائلية/The Dukes Of Hazzard" ٢٠٠٥ إخراج جاى شاندراسيكار. لقد فضلنا أن نجمع بينهما فى مقال واحد لعدة أسباب.. أولا - اتفاق العملين بمحض المصادفة فى تقديم دراما تقوم على أساس الروابط الأسرية أولا وأخيرا. ثانيا - الدوران فى فلك شخصيات محورية مركزية تتكفل هى بصنع كل شىء فى الدراما المطروحة، دون أى شريك أو أى دخيل من أى عالم آخر. والشخصية هنا قد تصبح واحدة أو تنشطر إلى أى عدد متكامل من الشخصيات. ثالثا - تميز هذه الشخصيات بتركيبة درامية مثيرة لا هم لها إلا صنع عدد هائل من المفاجآت لسبب بسيط، وهو أنه من المستحيل معرفة فيما تفكر وكيف ولماذا وما هى الخطوة القادمة التى ستقدم عليها أبدا، وذلك لسبب بسيط أيضا وهو أن هذه الشخصية نفسها لا تعرف أى شىء عن تفكيرها أو تصرفاتها مثلنا تماما، وهذا من أهم أسباب مقدار النجاح الذى ناله الفيلمان، وإن كان حظ الفيلم الأول "الانتقام" أعلى من الفيلم الثانى "مغامرة عائلية". رابعا - اشتراك الفيلمين فى البحث وراء جريمة تبدو على السطح جرائم فردية مختلفة، لكنها فى الوقت ذاته ومع القراءة التحليلية الأبعد سنكتشف أن لها بعد جمعى نفسى سياسى اقتصادى كبير، وهذا ما يؤدى بنا إلى النقطة الخامسة وهى تركيز العملين على قضية فساد السلطة المحركة للأحداث وراء الستار. سادسا - اعتماد الفيلمين بصفة أساسية تماما على زرع أكبر عدد ممكن من المغامرات القصيرة والبعيدة المدى، لكن الاختلاف سيتولد بديهيا باختلاف التركيبة الدرامية للشخصيات المحورية هنا

وهناك. سابعا - برغم الاختلاف الكبير فى المعالجة السينمائية واللغة الدرامية البصرية المستخدمة، فإن المواقف الإنسانية المؤثرة هى العنصر المشترك فى تحديد أقوى مشاهد العملين مقارنة بما يسبقها وما يليها. كما تساعدنا هذه النقاط المجمعة على كثافتها لتحديد أهم الأركان التى تستحق قراءة تحليلية، من باب التعامل الفردى والنظرة المقارنة بين هذين العالمين المتشابهين المختلفين..

نبدأ أولا بالفيلم الأمريكى "الانتقام" الذى بدأ عرضه فى الثانى عشر من شهر أغسطس الماضى، ونلاحظ هنا أن الترجمة الحرفية لاسم الفيلم هى "أربعة أشقاء" بعيدا عن الاسم التجارى المختار للسوق المصرى الذى ركز على الفعل ذاته أو إطار القضية المطروحة، وهى وجهة نظر تحترم ترى الفيلم من زاوية. لكن على الجانب الآخر هناك بالتأكيد مغزى للاسم الأجنبى الأصلى، سواء فى عملية الاختيار ذاتها أم فى الجمع بين هؤلاء الأشقاء فى رابطة واحدة، وأيضا قصد عدم استخدام أداة تعريف فى الإشارة إليهم، وكلها تحمل دلالات تصل بنا إلى تحليل أهم خيوط هذا الفيلم من أقرب طريق.. يقوم سيناريو ديفيد إليوت وبول لوفيت على بناء دراما الآكشن والمطاردات وعالم جريمة فى قلب دراما عائلية، يتسبب عنف صراعها وشخصياتها ودوافعها وأهدافها فى توليد كم كبير من العنف والصخب والدماء. أما الأشقاء الأربعة فهم الزعيم بوبى (مارك والبرج) والعازف المقاتل جاك (جاريت هدلوند) ومتعهد الأعمال الشاقة جيرمى (أندريه بنجامين) وأصغرهم وأكثرهم سذاجة آنجل (تيريز جبسون)، كل ما يجمع بين هؤلاء الأشقياء الذين لا يظهرون مع بعضهم البعض كثيرا، هى تلك العائلة الصغيرة التى صنعتها لهم السيدة إيفلين (فيونولا فلاناجان). هذه السيدة التى لا نراها إلا فى مشاهد قليلة جدا فى هذا العمل، تسيطر فى حقيقة الأمر على كل شىء فى حضورها وغيابها. فهى التى وهبت حياتها لحماية أبناء الشوارع والأيتام اللقطاء وتوفير الحياة الكريمة لهم عند عائلات كريمة بالتبنى. بقدر ما ساهمت فى إيواء الكثير من المشردين الذين لا ذنب لهم فى البيئة الإجرامية النفسية المنحرفة التى نشأوا فيها، بقى أربعة أفراد لا يجدون من يتبناهم لما لهم من سجل إجرامى حافل وألوان بشرة مختلفة تماما أو متناقضة، حيث يتفقون تماما فى نفس اللغة العجيبة البذيئة والأفعال اللامتوقعة باستثناء الشقيق الأصغر الأكثر هدوءا والأقل خبرة. لهذا قررت هذه السيدة العامرة بفيضان الإنسانية أن تتخذهم أبناء لها هى، ومنحتهم لقب عائلتها "ميرسر" وهم المتنوعون فى كل شىء والمتفقون فى كل شئ أيضا، وهى المفارقة المثيرة المستمرة طوال الفيلم. أما السبب الوحيد الذى جمعهم على غير موعد هذه المرة، فكان حادث قتل هذه الأم الجميلة بدافع السرقة داخل سوبر ماركت. وبدأت خيوط المعركة الطويلة فى التكشف خطوة بعد خطوة لتنفتح شاشة الأسرار بالتدريج، عندما يتطرق الشك فى قتل والدتهم بدافع السرقة فقط، وإصرارهم أن المسألة كلها جريمة قتل مدبرة وراءها سر كبير طبقا لخبرتهم الكبيرة فى عالم الإجرام. وهو ما دفعهم إلى الخوض فى غمار عالم أسوا ما يكون من الشراسة المخيفة، يتداخل فى دائرة علاقاته الدرامية الضابط فولر (جوش تشارلز) حتى يتضح فى النهاية أن الأم فقدت حياتها بسبب حمايتها لأحد أبنائها كفرد وللمدينة ككل من ضرر عصابة خطيرة تطيح بالمجتمع على كافة المستويات..

أهم ما يميز رؤية المخرج الأمريكى جون سنجليتون هى قدرته على صنع عالم متكامل لهؤلاء الأشقاء الأربعة بكل ما فيه رغم تعددية العلاقات واختلاف نوعياتها، حتى أنه شتان النقيض بين علاقاتهم بوالدتهم الغائبة الحاضرة واندماجهم مع أخطر أنواع المجرمين، وأسلوب التحاور بينهم ومعهم والسعى وراء أهدافهم كالعربة الطائشة والتفتيش عن كل شىء وكيفية جمع الأدلة والتخطيط وكيفية التنفيذ، وبين نفس هذه الآليات من وجهة نظر رجال الشرطة الذين يمشون على الصراط المستقيم مقارنة بالأشقاء الأربعة رغم توحد الهدف. وهو ما نتج عنه اختلاف جزئى وكلى فى تكوينات الكادر لكل عالم على حدة، ومنهج عمل الطاقم خلف الكاميرات المكون من مدير التصوير بيتر مينزس والمؤلف الموسيقى ديفيد أرنولد والمونتيرين بروس كانون وبيلى فوكس، ويضاف إليهما تصميم الملابس روث كارتر وتصميم الديكور كليف توماسون. بينما كانت مشاهد الأشقاء تتسم بالزوايا الحادة جدا واختباء الكاميرات دائما فى أركان خفية للتفكير والكشف عن الألغاز المحيطة بمشاركة فاعلة، مع التعتيم المحيط داخل الإضاءة الشاحبة أو المظلمة، والحصار داخل جمل موسيقية موترة أو حزينة ومجموعة من الديكورات الخانقة والخلفيات المغلقة حتى فى الشوارع المفتوحة، مع ازدحام الكادر المقصود إما بالأشقاء الأربعة أو ثلاثة منهم بصفة شبه مستمرة. وهو ما يؤسس إحالة بصرية دائمة أن كل قوة الأبطال لا تأتى إلا من اجتماعهم سويا، وأن التفكير الإنسانى لهذه السيدة الراحلة لم يذهب هباء، وأن هؤلاء الأشقياء الذين لا يطيقهم أحد يمتلكون نقاطا بيضاء لا تهب إلا بالحب والاتحاد. أما مشاهد الشرطة على النقيض فهى ما يمكن أن نطلق عليها مشاهد تقليدية مكشوفة بيضاء، نحاول أن نفتش فيها عما يستلفت النظر من أول سخونة الحدث إلى إبداع أى عنصر من العناصر الأخرى، ولا نجد إلا قليلا بقصد تهميش الوجود والتأثير. قصد المخرج هذا التناقض بين العالمين ليس لأنه مؤيدا مطلقا لعالم الجريمة أو أساليب الأشقاء الأربعة، كما أنه لا يناصر عالم الشرطة المثالى الواضح جدا وعالم الأم الراحلة البراق بهذا الشكل المطلق، لكنه فى حقيقة الأمر استجمع رؤيته للإعلاء من نبل الأفكار ذاتها لكن فى ظل دعم وجود أربع قوى مجتمعة، وهى قوى اتحاد العائلة وقوى الحب الصادق وقوى التفكير الذكى وأيضا قوى الشباب وبراعة استخدام الأسلحة. هذا هو أساس خريطة العائلة الصغيرة التى زادها الموقف الصعب اقترابا وتماسكا، وأساس خريطة المجتمع الكبير بما يمثل البرواز العام للنموذج الأصغر السابق..

نصل إلى الفيلم الأمريكى الثانى "مغامرة عائلية" إخراج جاى شاندراسيكار، الذى بدأ عرضه فى الخامس من شهر أغسطس الماضى ونال تقديرا أقل من الفيلم السابق طبقا لمتوسط التقييمات العالمية للنقاد. ينقلنا هذا الفيلم بصورة مباشرة من الضحكات الممتزجة بالدماء المتلاحقة من كل مكان فى الفيلم السابق إلى منطقة المغامرات الكوميدية جدا المسالمة تماما، التى تمثل أساس المتن الدرامى ورؤية المخرج المطروحة، ويمكن اعتبارها نزهة براقة وهدنة ضاحكة مقارنة بقتامة الكوميديا السوداء فى الفيلم السابق. قبل أن تأخذنا المغامرات العائلية طبقا لاسم الفيلم فى إطار كوميديا الموقف وكوميديا الشخصية، نشير أولا أن مغامرات عائلة دوك الشهيرة هى فى الأصل حلقات تليفزيونية أمريكية شهيرة قدمت عام ١٩٧٩، واستمر عرضها على مدى سبعة

مواسم متتالية على شاشة قناة CBS ولعب بطولتها جون شنايدر وتوم ووبات. تم استلهام نفس القصة التليفزيونية فى معالجة سينمائية أمريكية باسم "Moonrunners" ١٩٧٥ إخراج جاى والدرون بطولة جيمس متشوم وكيل مارتن؛ لأنها فى الحقيقة مادة درامية مثيرة تغرى الكثير من كتّاب السيناريو على استلهامها، نظرا لأن أفعال عائلة ديوك المجنونة بكبارها وصغارها لا تنتهى أبدا. فهم جميعا أوجه متعددة لعملة عائلية واحدة لا محل لها من العقل والمنطق.. من هذا المنطلق نصل إلى الفيلم الحالى الذى كتب قصته السينمائية جوناثان ديفيز وجون أوبريان والأخير هو كاتب السيناريو أيضا، حيث التزم السيناريست بأهم الشخصيات الرئيسة فى عائلة دوك المتكاتفين فى كل المواقف، وكل منهم يعرف دوره جيدا فى المغامرة القادمة. أهم أفراد عائلة دوك القاطنين مقاطعة هازارد أربعة أفراد فقط.. على مستوى الجيل الأصغر نجد الشابين أبناء العم بو دوك (شون وليام سكوت) ولوك دوك (جونى نوفيل)، ومعهما ابنة عمهما الجميلة المثيرة ديزى (جسيكا سمبسون) التى تعرف كيف ومتى ولماذا تتدخل فى المغامرات التى لا تنتهى حتى تنزع فتيل القنبلة أو ربما القنابل فى الوقت المناسب وإن كانت غالبا تزيدها اشتعالا.. أما من الجيل القديم الذى يؤكد على الجينات الوراثية المتهورة فى هذه العائلة البسيطة جدا المتحابة جدا سنجد العم جيسى (ويلى نلسون) الذى يفوق الشباب فى اندفاعهم وقراراتهم العجيبة التى لا أحد يعرف كيف يتخذونها؛ لأنها ليس لها أساس من الأساس! المهم أن شباب عائلة دوك مشهور جدا بقدرتهم الفائقة فى قيادة مزرعتهم وقيادة سيارتهم العجيبة، التى تحتمل معهم من المغامرات وعمليات التجميل المتوالية راضية أو غير راضية ما لا يتحمله بشر. كالعادة يكون موعد سباق السيارات السنوى هو محفل الإثارة بين العائلة وبين منافسهما اللدود سائق السيارات الشهير، لكن يتضح أنه أيا كان مجرد واجهة لرجل الأعمال والسمسار الشهير هوج (بيرت رينولدز) ومأمور المقاطعة (إم. سى. جينى)، حيث يخططان مؤامرة للقضاء على كل مصالح المقاطعة، لكن العقبة أمام العصابة هى دائما عائلة دوك العنيدة جدا..

برغم أن المخرج جاى شاندراسيكار حاول تقديم العديد من المفاجآت طوال الفيلم فى عدة تنويعات دون الاعتماد على منهج ثابت طبقا لعدم استاتيكية الشخصيات ذاتها، فإن المشكلة تكمن فى الخلل القائم فى السيناريو والإخراج، حيث لم تظهر المشاهد كلها فى نفس القوة بدءا من الكتابة حتى مستوى الأداء والتنفيذ والتمثيل أيضا. فقد اجتهد المخرج فى قيادة فريقه المكون من مديرى التصوير ميتشل أماندسون ولورانس شير والمؤلف الموسيقى نيت بار والمونتيرين لى هاكسال ومايرون كرستاين مع تصميم الديكور لستيفانى جيرارد وتصميم الملابس لميشيل كيث تايلور وجينفييف تيريل، من أجل صنع عالم مرح يخلو من التوقع والبرود والأحزان والهزيمة ليستبقى مشاهده معه حتى النهاية. على سبيل المثال لعب المونتاج بالتحديد دورا كبيرا فى منهج وتوقيت القطع بين لقطة وأخرى للكشف عن المفاجأة بطريقة مضحكة بعد وقوعها أغلب الأحيان، بالنسبة للمتفرجين أو بالنسبة لأحد البطلين أو لكل من حولهما، حيث تتجمع كل عدة مشاهد بهذا الشكل لتكوين حلقة متلاحقة لمغامرة صغيرة لها نقطة بداية ونهاية، ومع تعدد المغامرات تنتشر هذه الحلقات المتوالية الصغيرة لتكون حلقة كبيرة وسياق متكامل لهذا العالم أمامنا. لكن تظل الموسيقى والكاميرات من

أهم نقاط السلب فى هذا العمل، حيث قولبهما المخرج فى سجن من التقليدية رغم كثرة مغامرات الفيلم التى لا نهاية لها باستخدام السيارة بصفة خاصة، لكنها لا تقدم جديدا.. لهذا اختلت نسب المشهد الواحد إلى حد ما بين العناصر الواحدة، بالإضافة إلى التقيد الواضح فى توظيف شخصيتى الفتاة ديزى والعم جيسى من حيث الكيف الدرامى دون سبب واضح؛ فجاءت المحصلة لتدفع الفيلم فوق الدرجة الأولى من سلم النجاح المتوسط. مع ذلك مازلنا نقول إن نسيج هذا الرباعى من الشخصيات كان يمكن أن تثمر فيلما كوميديا رفيع المستوى بالفعل، لكن مع الأسف لم يحدث بالشكل الكافى.. (٥٠٧)

## "شبح الأوبرا/Phantom Of The Opera"

## الحب يرقص على درجات السلم الموسيقى!

هل هو حقيقة أم خيال؟ هل كان إنسانا تحول إلى شبح؟ أم أنه كان شبحا تحول إلى إنسان؟ أجمل ما فى هذا الفيلم أن البطل هو كل هؤلاء.. هو الحقيقة والخيال والشبح والإنسان، لم يبلغ هذه التركيبة الفريدة إلا لأنه فنان عاشق وعاشق فنان..

الشبح هو بطل الفيلم الموسيقى الغنائى الأمريكى "شبح الأوبرا/ Phantom Of The Opera" ٢٠٠٤ إخراج جويل شوماخر، وهو الفيلم المعروف أيضا فى الأوساط العالمية باسم "شبح الأوبرا لأندرو لويد ويبر"، وسنعرف سبب هذا الاسم البديل لاحقا لما له من أهمية كبيرة فى استقبال هذا الفيلم الممتع، الذى يستغرق زمن عرضه على الشاشة ساعتين وثلاث وعشرين دقيقة، مروا فى واقع الأمر وكأنهم نغمة واحدة جميلة كنا نود ألا تنتهى.. رشح هذا الفيلم للعديد من الجوائز خاصة جوائز الأوسكار على مدار العام الماضى فى معظم العناصر الفنية، لكنه لم يفز بالكثير من الجوائز مما أدهش العديد من نقاد السينما والجمهور فى كل العالم،وتظل الجوائز فى النهاية وجهات نظر والفيصل الوحيد الباقى هو العمل الفنى ذاته.. المثير أيضا أن المخرج جويل شواخر قدم من قبل العديد من الأعمال الناجحة، لكنها مختلفة الطابع والأسلوب والرؤية مثلما شاهدنا له فى مصر مثلا "الصحبة السيئة" ٢٠٠٢ و "٨ مم" ١٩٩٩ وجزئى الرجل الوطواط "باتمان وروبن" ١٩٩٧ و"باتمان إلى الأبد" ١٩٩٥، ولنرى ماذا قدم شوماخر فى هذه المنظومة الموسيقية المؤثرة..

يحمل هذا الفيلم على كاهله تاريخا فنيا حافلا من المهم أن نستعرضه هنا ولو بمنتهى الاقتضاب، ليس فقط لمعرفة أهمية الفيلم ولا من باب التوثيق العلمى وضرورة البحث، بل أيضا كى نفتش عن كل هذه البقع الساحرة فى هذه القصة البسيطة العميقة التى جذبت العديد من فنانى العالم، ليقدموا لها معالجات مسرحية وسينمائية لا تنتهى فى الكثير من دول العالم.. على مستوى المسرح يعتبر عرض "شبح الأوبرا" واحدا من أعظم وأشهر العروض الغنائية الموسيقية، التى شهدتها مسارح برودواى على مر تاريخها وكذلك مسارح

إنجلترا منذ عام ١٩٨٦ ، ومازالت حتى الآن تعرض فى نيويورك ولندن وكل دول العالم منذ هذا التاريخ الطويل حتى هذه اللحظة.. الفضل فى كل هذا الاكتساح المسرحى الهائل يرجع باقتدار للمؤلف الموسيقى البريطانى المخضرم أندرو لويد ويبر (١٩٤٨- )، الذى ساهم فى هذا الفيلم الحديث بتأليف الموسيقى وكتابة المعالجة المسرحية المأخوذ عنها الفيلم، بالإضافة إلى المشاركة فى الإنتاج ثم مشاركة المخرج جويل شوماخر فى كتابة السيناريو أيضا، لهذا ليس عجيبا أن يُعرف الفيلم فى جميع أنحاء العالم باسم "شبح الأوبرا لأندرو لويد ويبر". إن اسم هذا الرجل وحده كفيل بإنجاح أى عمل موسيقى ليكون خالدا فى المسرح والسينما، مثلما قدم من قبل موسيقى فيلمى "السيد المسيح سوبر ستار" ١٩٧٣ و"ملف أوديسا" ١٩٧٤ وأغانى فيلم "إيفيتا" ١٩٩٦. أما على مستوى المسرح فهو صاحب العروض على رأسها عرض "القطط" الذى يعتبره الكثيرون من أجمل وأمتع تحف العالم فى الموسيقى والغناء بخلاف كل عناصر العرض الأخرى..

أعلى مستوى المعالجات السينمائية أغرت قصة "شبح الأوبرا" الكثير من الفنانين منذ عصر السينما الصامتة حتى ما بعد فيلم جويل شوماخر ولاقت نجاحات مختلفة، ومن أشهر هذه المعالجات وليس كلها على الأقل التى تحمل نفس الاسم، الفيلم الأمريكى الأول إنتاج ١٩٢٥ إخراج روبرت جوليان والأمريكى الثانى إنتاج ١٩٤٣ إخراج آرثر لوبن والبريطانى الثالث ١٩٦٢ إخراج تيرنس فيشر والأمريكى الرابع ١٩٨٩ إخراج دوايت إتش. ليتل والأمريكى البريطانى المشترك الخامس ١٩٩٠ إخراج تونى ريتشاردسون والإيطالى السادس ١٩٩٨ إخراج داريو أرجنتو، وأخيرا معالجة الرسوم المتحركة التى قدمت بعد فيلم شوماخر عام ٢٠٠٥. هذا بخلاف المعالجات السينمائية التى تحمل أسماء أخرى أو المعالجات التليفزيونية القديمة منها والحديثة.

بقدر صعوبة الأفلام الموسيقية الغنائية خاصة القوية منها، بقدر ما يرحب بها الجمهور من كافة أنحاء العالم، خاصة إذا كان يحمل موروثا فنيا موسيقيا غنائيا حافلا شعبيا وفنيا مثل المتفرج المصرى، وعلى الفور يتفاعل مع هذا العمل الذى اقتحمه دون استئذان، وهو بدوره يفتح له كل الأبواب ليسكنه ويتربع إلى ما لا نهاية على قدر استمتاعه به، ولعل مدى نجاح الفيلم الأمريكى الحديث "شيكاغو" للمخرج روب مارشال خير دليل على ذلك.. أهم الأسس التى يقوم عليها الفيلم الأمريكى "شبح الأوبرا" أنه فيلم موسيقى غنائى يطرح قصة حب جميلة عميقة معقدة بين ثلاثى مركب، ويقدم فترة تاريخية قديمة تحمل الكثير من الملامح الميلودرامية المؤثرة إلى حد بعيد. قبل أن يتفرغ شوماخر ولويد لكتابة سيناريو هذا العمل المستقى من عرض لويد المسرحى مباشرة، لابد أن نذكر أن الأصل الأول لهذا العمل الذى استلهمه المؤلف الموسيقى البريطانى، هى رواية شهيرة للأديب الفرنسى جاستون ليروكس (١٨٦٨ - ١٩٢٧) تحمل نفس الاسم وصدرت عام ١٩١١. لهذا لا عجب أن تدور كل الأحداث فى فرنسا وفى أوبرا باريس القديمة بالتحديد، وهو ما يعطى الفيلم مذاقا مختلفا تماما طبقا لخصوصية الأجواء الفرنسية من ناحية، وطبقا للمرحلة التاريخية التى ترجع إلى قرون سابقة، والتى ما إن بدأ بها الفيلم عام ١٩١٩ حتى تخطاها ورجع إلى الوراء

أكثر فأكثر، وشـد رحالـه فـلاش بـاك إلـى الخلـف سـنوات طويلـة مـن وجهـة نظـر مختبئة كان تراقب كل الأحداث بل وتحركها أحيانا دون أن يدرى أحد. وقد اسـتخدم المخرج شوماخر علامة تشـكيلية لونيـة سلسـة للفصل بـين الأزمـان، حيـث بـدأ الفيلم بمشهد أبيض وأسود يدل على العصر الحاضر القـديم، ويـدلنا علـى اثنـين من أهم أبطـال خماسـى هـذا الفـيلم همـا الكهـلان الحزينـان الآن راؤول (باتريـك ويلسون) ومدام جيرى (ميرندا ريتشاردسون)، وقـد تقابـل الاثنـان داخـل دار أوبـرا باريس أو بمعنى أدق الأطلال الباقية منها وقد تحول هذا البنـاء العظـيم إلـى آثـار بائدة، حيـث اجتمـع الـبطلان لحضـور مـزاد بيـع مقتنيـات هـذه الـدار الكبيـرة منهـا والصغيرة. من خلال تبادل النظرات الصامتة تماما والمعبرة جدا بين البطلين، ومـن خلال دمية صغيرة فيمـا يبـدو أنهـا تحمـل الكثيـر مـن الـذكريات والأسـرار، كسـى المخـرج جويـل شـوماخر كـادره السـينمائى بـألوان زحفـت عليـه متدرجـة حتـى تشربها تماما فأحيا الماضى البعيد، وهى العلامة الثابتة التى اسـتخدمها ليعلننـا أننا الآن فى العصر الماضى للحظة البداية قبل سنوات طويلة، وسـندرك فيمـا بعـد أننا سنظل مقيدين بإيجابية بوجهة نظر مدام جيـرى وراؤول فـى السـرد والحكـى الصامت المجسم؛ لأن هنـاك الكثيـر مـن الأمـور التـى لـم يحضـرها راؤول الشـاب ومدام جيرى سويا فى ذلك الوقت، وسنتأكد من هذا اليقين التبادلى أكثـر عنـدما نعرف أن هذه السيدة هى الوحيدة التى كانت تمتلك سـر شـبح الأوبـرا الشـهير، بما يسمح لها أن تعرف ما يعرفه ولا يعرفه الشاب راؤول.

إبداع جميل قدمه المخرج فى امتصاص كادره السينمائى رونق الألوان الزاهية الساخنة الناطقة البليغة، ثم الارتـداد أحيانـا بـين رماديـات وسـواد العصـر الحـالى البـاردة المكتومـة الخرسـاء، فيمـا يـذكرنا بتكنيـك مشـابه فـى واحـد مـن أجمـل مشـاهد فـيلم الرسـوم المتحركـة الأمريكـى "أنستاسـيا/Anastasia" ١٩٩٧ للمخرجين دون بلوث وجارى جولدمان. فى "شبح الأوبرا" عاد البطلان إلـى الـوراء بذاكرتهما وهما يقفان خاشعين داخل بقايا أوبرا باريس حتـى وصـلا إلـى الشـابة الجميلة كريستين (إيمى روزم) كواحدة من عشرات الفتيات اللائى يعملن ضـمن الكورال المفعم بالحياة والفـن والمواهـب، وكالعـادة كـل واحـدة مـنهن تتمنـى أن تصبح هـى البطلـة يومـا مـا، ربمـا يقتـرب ربمـا يبتعـد لكنـه الحلـم الـذى يقـنعهن لمواصلة الغناء والاجتهاد والحياة ذاتها. المفاجأة الغريبـة أن هـذا الحلـم قـد تحـول فى لمح البصر إلى حقيقة واقعة، عندما سقطت نجفة ضخمة فوق نجمـة الفرقـة والبطلة الوحيدة المغنية كارلوتـا (مينـى درايفـر) كـادت أن تقتلهـا، بمـا يسـتوجب العثور على بطلة أخرى فى الحال. لكـن هـل هـى مصـادفة بالفعـل أم أنهـا أوامـر جديدة من شبح الأوبرا المختفى فى مكان ما ولا يعرفه أحد والمعتـاد علـى هـذه الحوادث الغريبة؟ مع تعدد الأسباب والتخمينـات غنـت البطلـة الجديـدة كريسـتين التى رشحتها مدام جيرى من كل قلبها، وأبدعت بحق بدلا من كارلوتا المتعجرفـة التى أمر الشبح باستبعادها، غنـت كريسـتين بكـل إحساسـها وهـى تـدين بكـل الفضل لهذا الطيف السـرى الـذى واظـب علـى تعليمهـا الغنـاء منـذ الصـغر داخـل الأوبرا بعد وفاة والدها حتى أتقنته بثقة واقتـدار. لكـن يبـدو أن القـدر أراد أن يـزيح الستار عن كل الحقائق مرة واحدة وبمنتهى القسـوة والفـن أيضـا، وأصـبحت الآن لغة الغيرة القاتلة العمياء هى الحاكم بأمره لهذا العالم..

كان يمكن للأمور أن تظل هادئة فى طى الكتمان لولا ظهور الثرى الشاب راؤول (باتريك ويلسون) المسئول عن تمويل الفرقة ماديا ورعايتها، والذى اتضح أنه رفيق صبا كريستين وطالما كانت تحلم به. وبمجرد ما أحس شبح الأوبرا المختبىء الذى لا أحد يعرف هل هو حقيقة أم خيال بهذه العلاقة حتى ثار وهاج وماج وبدأت كل الأمور فى الانفجار من كافة الجوانب.. إن شبح الأوبرا (جيرار باتلر) ليس موهوبا فى الحوادث المدبرة والتدريب على الغناء فقط، لكن فى تأليف الأوبرات وألحانها وغنائها، والأهم من ذلك أنه موهوب فى الحب أيضا، والفضل فى ذلك يرجع إلى كريستين ملهمته الفريدة دون أن تدرى؛ فقرر هو بدوره أن يكون ملهمها الفريد دون أن تدرى أيضا.. بعد بناء سينمائى موسيقى غنائى تشكيلى لونى راقص شاهدنا خلاله أوبرا ممتدة يقطعها بعض الحوارات المنطوقة التقليدية أحيانا، يتضح كما ألقى لنا الفيلم بأول خيط من خيوط شبكة التلقى أن مدام جيرى هى التى أتت بهذا الشبح منذ كان صغيرا وخبأته بين دهاليز دار أوبرا باريس العريقة، لكنه اختار ألا يظهر نفسه للناس أو لكريستين رغم موهبته العظيمة وحبه المخيف؛ لأن نصف وجهه مشوه بشكل كبير حتى أنه يضع دائما نصف قناع طولى يخفيه، لكن نصفه الجميل الحقيقى هو الذى أظهره لكريستين فى صورة حبه وموهبته وقدرته على الاستيعاب. ربما لأنه يريد أن تمثله هى على خشبة مسرح الفن والحياة لما تتمتع به من وجه ملائكى وروح عذبة وقلب صاف وبراءة نادرة الوجود، وهو ما يعنى أنه كل منهما لعب دور الشبح داخل الآخر بشكل ترديدى، لكن نصفى الوجه الجميل لم يلتقيا أبدا وارتضى الشبح خصامهما وراء قضبان نصف القناع، إلى أن ظهر راؤول ودون أن يقصد كشف كل الأسرار ليس فقط المتعلقة بالبعد الثالث غير المرئى من النصف المشوه للشبح والتى أدت به إلى قتل عامل برىء، لكن أيضا المتعلقة بالبعد الثالث الدفين لجمال روحه بكل هذا الحب الرهيب، الذى دفعه فى النهاية للحظة اختيار نبيلة وتضحية هائلة هو نفسه لم يتوقعها من نفسه أبدا..

كل هذه المنظومة الشعورية الغنائية الموسيقية دفعت المخرج المخرج الأمريكى جويل شوماخر لخلق أجواء شديدة الجمال والمتعة، خاصة أن المكان الرئيسى المتمثل فى دار أوبرا باريس بإحساسها وجمالياتها ودهاليزها وتصميماتها وارتفاعاتها، بكل ما تتضمنه من حشود بشر مختلفى الأنماط والأطوار ونجوم يحملون كاريزمات شديدة التعقيد، بكل هذه البروفات والعروض والمونولوجات والديالوجات الغنائية والجماعية للأبطال والباقين، مع طبيعة متطلبات هذه المرحلة الزمانية المكانية من ملابس وديكورات وإكسسوارات وطبيعة خاصة من الغناء، تتناسب مع تكوينات تركيبات الشخصيات على مدى الصراع الدرامى وهذا الزمن وهذا النوع من الفنون، مع كل النجاح الساحق لعرض ويبر الأوبرالى المسرحى والمقارنة الأكيدة بين الوسيطين. كل هذا كان دافعا إيجابيا للمخرج جويل شوماخر ليقدم عملا مختلفا على مستوى تراث الأفلام الغنائية الموسيقية أو على مستوى أعماله السابقة الخاصة. قاد شوماخر فريقه المكون من مديرى التصوير جون ماتيسون ونيجل ستون والمونتير تيرى رولنجز ومصمم الديكور سيليا بوباك ومصمم الملابس ألكسندرا برن ومصمم الأداء الحركى بيتر دارلنج، لرسم وعزف صورة سينمائية رقيقة فخمة متعددة الطبقات والأبعاد معبرة بفصاحة، لا تستخدم الموسيقى والغناء كمجرد أداة تعبير وتحاور،

بـل كبـرواز عـام بكـل مـا يتطلبـه مـن حشـو داخلـى. وفـرض الإيقـاع الموسـيقى سيطرته تماما علـى المونتـاج والتصـوير وأداء خماسـى الممثلـين البـديع ومعهـم البـاقون، حتـى تحولـت الصـورة السـينمائية بالتـدريج إلـى نوتـة لونيـة تشـكيلية تمثيلية مجسمة تتنقل بين درجات السلم الموسيقى بحساب المازورة بعيدا عن الحسابات التقليدية يعزفها الجميع. الفارق كبير أن تكون الموسـيقى أحـد عناصـر العمل أو أحد أبطاله وأن تكون هى روحـه الخالصـة والأوكسـوجين الفنـى الـذى لا يتنفس العمل سواه أبدا.. (٥٠٨)

### "المحترف ٢/Transporter 2"

### بطل سوبر وسيارة خيالية يصنعان المعجزات

مرة أخرى نقول إن التحرر من أسر هيمنة الثقافة الواحدة أمـر ضـرورى للغايـة، لأنها من أخطر أنواع الاحتلال الفكرى التى لن نشعر بمردودها إلا بعـدما تتشـربها أجيال متوالية وعقليـات مختلفـة، وهـى لا تـدرى أنهـا قـد أصبحت تفكـر وتتصـرف بأسلوب لا يتفق مع مرجعيتها وهويتهـا وشخصـيتها، وتتـداخل كـل الخطـوط تحـت إلحاح عملية الإزاحة الإجبارية المرتبة والمدروسة بعناية..

وبما أن العالم أجمع يعانى من تسلط صناعة السينما الأمريكية عليه، بالتـالى هى الجهة المقصودة بالتأكيد من هذا الكلام، لكن لابد أن نكـون أكثـر دقـة ونقـول إن المقصـود هـو السياسـة نفسـها ولـيس جنسـية الفـيلم. عنـدما قـدمنا قـراءة تحليلية للفيلم الروسـى "حارس الليل" منذ أسابيع قليلة أكدنا أن نفـس المنطـق كان سينطبق على الأفلام الفرنسية مثلا لو أنها هى وحدها التـى تحتكـر سـوق السينما الأجنبية فى مصر. على ذكر السينما الفرنسـية فقـد اسـتطعنا مـن بـين عشرات الأفلام الأجنبيـة التـى لحقـت نفسـها بـالعرض قبـل طوفـان أفـلام العيـد المصرية، العثور على الفيلم الفرنسـى "المحترف - الجزء الثـانى /Transporter2" ٢٠٠٥ إخراج لويس ليتيريى، وهو عمل قصير نوعا ما يسـتغرق زمـن عرضـه علـى الشاشـة حـوالى ثمانيـة وثمـانين دقيقـة، بـدأ عرضـه داخـل الولايـات المتحـدة الأمريكية فى الثانى من شـهر سـبتمبر العام الماضى حيـث تولـت شـركة فـوكس توزيعه، وحصل فى متوسط تقديرات النقاد العالمية على ثلاث نجوم، أى أنه يقبـع بأمان فى المنطقة المتوسطة. نتوقف أمام نقطتى التوزيع وتقديرات النقـاد جيـدا؛ لأنهما يكونان معا مدخلا منطقيا لهذا المقـال ويجعلنـا نتسـاءل: هـل نسـتطيع أن نحدد جنسية الفيلم من خلال معرفة بلد الإنتاج فقط أم أن هنـاك أركـان وعلامـات ومتطلبات تدفع الفـيلم ليبـوح بشخصـيته وقوميتـه وخطابـه الفكـرى حتـى لـو كنـا نجهل جهة إنتاجه على الإطلاق؟ مادمنا ذكرنا الفيلم الروسـى "حارس الليل" فى البداية فإننا نتذكر أن أهم مميزاته هى احتفاظه بمذاقـه الروسـى، مـع اسـتخدام أحدث وسائل التكنولوجيا المتوفرة فى الأفلام الأمريكية. إلى أى مدى تحقق هـذا المفهوم الحقيقى ولو بدرجات مختلفة فـى الفـيلم الفرنسـى الحـالى "المحتـرف ٢"؟؟

يبدو من اسم الفيلم أنه الجزء الثانى للفيلم الفرنسى الأمريكى المشترك "المحترف/Transporter" ٢٠٠٢ إخراج كورى يوين، والذى قدمنا له قراءة تحليلية على نفس هذه الصفحات، وقد عرض بمصر تجاريا بنجاح تحت عنوان "المختطف" طبقا لأحداث الصراع الدرامى فى الفيلم. فى الجزء الأول تولى لويس ليتيريى مهمة المدير الفنى مع كورى حتى قدم أول أفلامه كمخرج "المحترف ٢" العام الماضى، وهو نفس العام الذى قدم فيه أيضا فيلمه الثانى "البطل المحترف/Unleashed" الذى يعرض بالمصادفة فى نفس الوقت بدور العرض بمصر، لكنه فى الحقيقة أفضل حالا من فيلمه الأول من أكثر من جهة. اعتمد سيناريو لوك بيسون وروبرت مارك كامين فى هذا الجزء الثانى على لغة الآكشن والإثارة وعالم الجرائم والمطاردات والاختطاف وجرائم القتل العنيفة جدا، ومهمات الإنقاذ والأخطار التى تهدد منظومة المجتمع، وكفاح المسئولين لمكافحة هذه الجرائم مع الأخذ فى الاعتبار علاقاتهم الاجتماعية والعاطفية بعائلاتهم. مثلما حدث فى الجزء الأول اعتمد الجزء الثانى على البطل فرانك مارتن (البريطانى جيسون ستاثام) الضابط المحترف فى قوات الجيش الخاصة سابقا، والمتخصص حاليا فى نقل أى شىء إلى أى مكان فى العالم على شرط عدم تغيير الصفقة مهما حدث وعدم السؤال عن المهمة وعدم معرفة محتوى ما ينقله أبدا. لهذا سنجد أن الترجمة الحرفية الحقيقية لاسم الفيلم هى "الناقل" أو ربما "البوسطجى" بشىء من التصرف الفنى فيما يشبه موصل الطلبات إلى أى مكان تريد، لكن مقابل الاتفاق على سعر باهظ الثمن يستحقه هذا البطل الفدائى المقاتل الفريد. وهو ما يتماس بالتأكيد مع بطل الأبطال السوبر جيمس بوند لكن فى النسخة الفرنسية، بعدما أصبح اسم البطل فرانك مارتن علامة وحده بين الجمهور على أثر نجاح الفيلم السابق، مثل بوند وزورو وروبن هود وغيرهم من فرسان ومنقذى الأفراد والشعوب والدول. مهمة مارتن هذه المرة هى العمل سائقا وحارسا خاصا بولاية فلوريدا الأمريكية للطفل الصغير جاك بيلنجز (هانتر كلارى) ابن رجل السياسة جيفرسون (ماثيو موداين)، الذى اكتسب عداوة الكثير من المنظمات بسبب محاربته الشرسة لتجارة المخدرات فى العالم أجمع، لكنه فى مقابل ذلك كان يهمل أسرته الصغيرة تماما المكونة من جاك وزوجته الشابة الجميلة أودرى (أمبير فاليتا)، التى حاولت تنبيهه أكثر من مرة وهو لا يستمع ولا يستوعب ولا يستقبل أصلا. وهو ما يذكرنا بأطياف من أهم الخيوط الدرامية فى الفيلم الأمريكى الممتع "خيوط التهريب/Traffic". الأب يحبهما نعم لكنه لا يعرفهما والحب وحده لا يكفى بدون فعل وإثبات، وبالتدريج تحول الابن والزوجة بالنسبة إليه إلى مجرد شخصين يتحركان فى البيت أمامه ذهابا وإيابا عندما يتواجد فيما ندر ليس إلا.. وكالعادة لابد أن يصيب سهم تصنيف العصابات كل الشخصيات التى لا تحمل غالبا جنسية أمريكية، ووقع الاختيار هذه المرة على المدعو الروسى ديمترى (جيسون فليمنج) وشريكه جيانى (أليساندرو جاسمان) والمرأة المقززة الدموية جدا لولا (كيت نوتا). الحرب هذ المرة تدور على أشدها حيث يحمل الأعداء فيروسا رهيبا يبيد أى إنسان ببطء ساعات معدودة بعد تدميره داخليا، الأخطر من ذلك أن عدوى هذا الفيروس المجهول تنتقل عن طريق الأنفاس داخل ذرات الهواء، أى أنه لا مفر من تدمير كل العالم هذه المرة بأبسط الطرق الممكنة وفى أسرع وقت ممكن. إما أن يكون الصراع الدرامى فى هذا

الفيلم من أجل تدمير الفيروس نفسه، أو من أجل الحصول على المصل الشافى منه الذى يمتلكه الأعداء أيضا، لكن تصاعد الصراع الدرامى وضع الاختيارين أمام البطل فرانك مارتن وراء بعضهما البعض ومعه أصبحت المهمة مزدوجة، بعد نجاح العصابة فى اختطاف الطفل الصغير الذكى جاك وطلب فدية كبيرة، ثم حقنه بهذا الفيروس القاتل وبدء انتقال العدوى منه إلى أعداد غير قليلة أبدا من الناس فى ظل انعقاد مؤتمر دولى لمكافحة المخدرات، وعلى رأسهم والدته ووالده الفريسة المستهدفة الحقيقية. المسألة ليست مخدرات فقط بل عملية إرهابية شديدة الخطورة والتنظيم أيضا..

كى لا يصبح البطل فرانك مارتن نسخة كربونية من بوند على الأقل، كان لابد أن تتوفر فيه مواصفات مشتركة بين أبطال الشعوب جميعا، وأيضا مواصفات مختلفة حتى يخلق له مؤلفوه عالمه الخاص وكل ما يتطلبه من أدوات وتبعيات.. يستخدم بوند أحدث وأمهر وسائل التكنولوجيا بكل الآلات الممكنة واللاممكنة، بالإضافة إلى قدراته القتالية الفذة وعلاقاته النسائية المتعددة جدا ومنهجه التمثيلى المرن تماما فى كل شىء، نلاحظ أن فرانك مارتن مختلف كثيرا من حيث الشخصية والأفعال وردود الأفعال وأسلوب التفكير والتنفيذ. هو هذه الشخصية الهادئة جدا أكثر من اللازم معتمدا على أقل عدد ممكن من الكلمات وطرق التعبير عن عواطفه المختفية تماما وراء جبل من الجليد يصعب تحريكه إلى درجة المستحيل حتى الآن، وتمتد هذه الطاقة الاقتصادية جدا إلى درجة البخل فى كل إشاراته ولفتاته وتكنيك قتاله حتى أنه فيما ندر أن تضيع ضرباته هباء. تقريبا شبه متجهم بشكل مستمر حتى يخيل إلى من يشاهد أفلامه أنه يحمل قناعا بلاستيكيا فى كل المواقف والمشاهد لا يغيره، وكالعادة لابد أن يكون بطل الشعب شابا وسيما جذابا مهندما جدا واثقا بنفسه إلى درجة مخيفة مدركا قيمته الشخصية والفنية إلى أبعد درجة. الأهم من ذلك أنه يعرف حدوده جيدا رغم أن مارتن كسر قاعدة فتح البضاعة المنقولة فى الفيلم السابق، لكن عندما اكتشف أنها فتاة أسيوية جميلة ستباع مثل غيرها فى فرنسا أنقذها رغم كل شىء، هذه المهمة الإنسانية خسر فيها البطل قواعده الذهبية وكسب فيها تعاطف جمهور العالم فى كل مكان، ثم جدد وثيقة هذا التعاطف والتوحد والإنابة عن المتفرجين فى الدفاع عن حقوقهم، عندما اختاروا له هذه المرة مهمة إنقاذ طفل صغير ومنها إنقاذ عائلة صغيرة بأكملها، ومنها إنقاذ المجتمع الأمريكى ككل ومنها إنقاذ العالم أجمع؛ لأن تجارة المخدرات وعصابات الإرهاب تتوغل فى كل مكان حسب مخططاتهم.. نعود إلى الفوارق بين فرانك مارتن وبوند الذى اتخذناه كمثال، ونتوقف أمام الأسلحة المختارة فى المعارك رغم أن الاثنين يعمدان إلى المبالغات المقبول معظمها، لكننا نرى أن مارتن يعتمد هنا على قواه البدنية أكثر من القوى التكنولوجية وأحيانا يعادل بين الاثنين. وهذه ميزة كبيرة يتمتع بها الممثل البريطانى جيسون ستاثام؛ لأنه قبل ممارسته التمثيل كان غواصا عالميا وعضوا فى منتخب بريطانيا للغطس على مدى عشر سنوات وشارك فى أوليمبياد كوريا عام ١٩٨٨، كما أنه يجيد أيضا الفنون القتالية والملاكمة.الحقيقة أن المنتج والسيناريست لوك بيسون لم يكتب جزئى الفيلم ثم بحث له عن بطل، بل على العكس فقد تقابل مع جيسون ستاثام أولا وعرف قدراته جيدا ثم كتب له هذين الفيلمين، وهو يعرف أنه مهما بلغت درجة صعوبة المشاهد

فبإمكان هذا الممثل الرياضى أن يلعبها، خاصة إذا وفر لـه عـدة أنـواع إضـافية مـن التـدريبات كمـا حـدث بالفعـل. وبعـدما شـاهدنا فيلمـين لـنفس الممثـل وكـاتبى السـيناريو سـنجدهما يضعون له فى كل مغامرة بعينها مهمـا طالـت أو قصـرت آلـة واحدة فقط يسـتخدمها بتفريعاتها ومميزاتها المختلفـة، ثـم يتيحـون لـه اسـتعراض مهاراتـه القتاليـة الجسـدية لضـمان نجـاح الاسـتثمار حتـى النهايـة، لكـن دون أن يوزعوا مجهوداتهم ولا يشتتوا انتباه المتلقـى فـى طاحونـة عـدة آلات مـثلا مهمـا كانت متقدمة، واضعين فى الاعتبار ضخ أكبر قدر من الإثارة داخل المعركة الواحدة خاصة الطويلة بمنطق الكر والفر والعدو الذى لا ييأس، ليضع المخرج مهمة الهدنـة والبسـمة الكوميـديا علـى عـاتق شخصـية الضـابط السـرى الفرنسـى تـاركونى (الفرنسـى فرانسـوا برلياند) صديق فرانك مارتن. بعـد لحظـة واحـدة يرفـع المخـرج راية الحرب ويبدأ جولة جديدة من الفـر والكـر بـنفس البطـل حـاملا نفـس الكفـاءة والطاقة والإصرار والعزيمة، مع اختلاف تزايد تعقيد الصـراع الـدرامى ليـزداد الفـيلم إثارة ويظل المتلقى فى مقعده حتى النهاية..

نسـتكمل هنا منهج المخرج لويس ليتيريى الذى بدأناه فـى السـطور السـابقة من خلال التفرقـة بـين جـيمس بونـد وفرانـك كـارتن، ونتوقـف أمـام مـدير التصـوير ميتشـل أماندسـن ومونتاج كريسـتين لوكاس - نافارو وفينسـنت تابيلون وموسـيقى ألكسـندر أزاريا وتصميم الملابس بوبى ريد الذين حرصوا جميعا تحت قيادة المخرج على السـير فى هدف واحد، وهو ترسيخ أكبـر تعـاطف ممكـن مـع البطـل الجديـد داخل قنوات اسـتقبال المتفرجين، مع التركيز على قدراته البدنية وقدراتـه البارعـة فى قيادة السيارات بصفة خاصة، وهو ما يعنى فى النهاية أننا أمـام بطـل إنسـان أكثر منه بطلا آليا، حتى لو كان مكبل المشاعر بحكم صرامة القيـود التـى وضعها بنفسه على نفسه. من هذا المنطلق نجد أن المخرج حرص علـى احتـواء البطـل دائما فى أقـوى منـاطق الكـادر مـن حيـث الموقـع والزاويـة وحجـم الكـادر ومصـدر الإضاءة وكثافتها وتركيزها وألوانهـا، مـع الإكثـار مـن الكـادرات الكلـوز ثـم الكـادرات الأقرب والأضيق من ذلك التـى تركـز علـى العـين مـثلا، ثـم انفتـاح الكـادر بشـكل مفاجىء مباغت صادم على العدو القادم وأحيانا على كم الرجال القادمين بشكل مبالغ بعض الشـىء، وذلك لضمان استعراض كفاءة البطل من ناحية ولضمان عقـد صادقة وطيدة بينه وبين المتلقى من ناحية أخرى. مع اختلاف أنواع المعارك تعـدد أسـلوب المونتاج هنـا وهنـاك، ليصـنع لكـل مجموعـة مـن المشـاهد سـياقا خاصـا ومذاقا مختلفا، وإلا سـنجد أنفسـنا نلف وندور فى دائرة مغلقة لا تنتهى، مع الأخـذ فى الاعتبار عدم الخروج عن المظلة العامة للفيلم كاملا المربوطة بسلسـلة قويـة مع منهج هذا البطل المنقذ بين أفعاله وردود أفعاله ولا شـىء غيرهما، دون التلكؤ فى خوض أى خط درامى آخر مواز أو متداخل على الإطلاق.

مع ذلك هناك عدة مشكلات وضعت هذا الفيلم فى المرتبة المتوسطة.. أولا - تفوق الجزء الأول فى قوة وعمق وإنسانية الرؤية الدرامية كما لخصنا الموقف فـى السطور السابقة، لهـذا وجـدنا أن الفـيلم السـابق بمـا حـدث مـن كسـر للقواعـد ودخول مغامرات غير محسوبة يتميز بكونه أكثر فوضوية على النحـو الإيجـابى مـن هذا العمل الحالى المرتب العقلانى أكثر من اللازم. ثانيا - ضيق دائرة الإثارة على الشخصيات الخيرة فقط المتمثلة فى البطل وصـديقه وأفـراد العائلـة الصـغيرة دون

التعامل بعمق كاف مع شخصياتهم وتركيباتهم، مع أن الخوض فى قلب هذه العائلة وشخصياتها كان سينعكس على قوة الفيلم بشكل مباشر. أما جانب الأعداء فجاء أضعف أركان الفيلم حيث اتسمت كل الشخصيات بالأحادية أى بالشر المطلق؛ فتبلد وجودها وظهرت على الشاشة لتموت على الفور. وفى النهاية وجدنا أنفسنا أمام فيلم فرنسى الجنسية بالاسم فقط، لكنه فى الحقيقة أمريكى الهوية والنزعة والتوجه الفكرى قلبا وقالبا.. (٥٠٩)

## "كنج كونج/King Kong"

## الفتاة الصغيرة تضع الوحش فى جيبها الصغير

فى تاريخ السينما هناك الآلاف من الأفلام المحدودة والكثير من الأفلام الجيدة والأقل من الأفلام الكبيرة، لكن النسبة القليلة دائما هى نسبة الأفلام العظيمة التى يؤرخ بها لكل العاملين خلف وأمام الكاميرا، بل وأحيانا يتخذونها علامة فارقة لعصر بأكمله..

من حسن الحظ أننا قابلنا فيلما عظيما نبدأ به العام الجديد وهو الفيلم الأمريكى "كنج كونج/King Kong" ٢٠٠٥ إخراج بيتر جاكسون، وجاكسون هو هذا الفنان النيوزيلندى الأصل (١٩٦١- ) صاحب السلسلة السينمائية الشهيرة "مملكة الخواتم/Lord Of The Rings"، التى أجمع النقاد أنها غيرت الكثير من مفهوم الفانتازيا والخيال، لهذا استحقت أن ترشح وتحصل على كل هذا الكم الهائل من الجوائز الهامة، وأصبحت من كلاسيكيات السينما العالمية..

كان ياما كان أسطورة "كنج كونج".. قبل أن تأخذنا القراءة التحليلية لهذا الفيلم الممتع العظيم، علينا أولا أن نفتش عن المعنى العلمى الدقيق لكلمة أسطورة.. هل هى مجرد قصة خيالية لم يشهدها الواقع من الأصل وقعت فى الماضى السحيق أو القريب نوعا ما، أم أنها قصة تمزج بين الحقيقة والخيال وتطورت مع الزمن، أم أنها كلها حقيقة واقعة وجاء الخيال كعنصر إضافى عليها يقوم على أساس متواجد بالفعل.. حتى لا ينقلب الأمر إلى معلومة علمية جافة نقول إن كلمة الأسطورة باللغة الإنجليزية لها معنيان وأسهل فى التفرقة، لكن الترجمة العربية تخلط الكثير من الأمور والمدلولات. ما يهمنا هنا أكثر من الأسس العامة هو تصنيف قصة وشخصية "كنج كونج" موضوع فيلمنا هنا، ونقول إن إنسان الغابة وأحجام الحيوانات على هيئة كونج والديناصورات المنتشرة فى الفيلم كانت متواجدة على الأرض بالفعل منذ ملايين السنين. على الجانب الآخر لن نجد كل الحكايات الخيالية تستحق أن يطلق عليها اسم "أسطورة"، لكن الأمر مع كنج كونج يختلف لأنه أسطورة ناجحة وشخصية لمست الكثير من الناس ومازالت تستفز الفنانين لتقديمها بشكل مباشر، أو بشكل غير مباشر كتقديم تنويعات عليها واستلهامات منها. ولعلنا نذكر الفيلم الأمريكى "جودزيلا" الذى يحمل اسم هذا الكائن المهول جدا، الذى تولد بالخطأ من تجارب الإنسان على الأسلحة فى المحيط ثم راح يجتاح المدينة. أى أن الإنسان بذكائه هو الذى جلبه إلى مجتمعه وعصره بفعل تفكيره وأفعال يديه والآن يفر منه وهو يطيح به هنا وهناك، وقد ذكرنا سابقا فى تحليلنا لفيلم جودزيلا أن هذا الكائن فى الحقيقة مهما دمر هو

المظلوم وسط مجتمعنا. فكيف نتهمه بسحق السيارات وتدمير العمارات والتهام الضحايا، إذا كان هذا هو حال خطوة قدمه المهولة وذراعيه أو ربما جناحيه الهائلين الذين لا يعرفان التعامل مع الشوارع الضيقة، كما أنه جائع ومفزوع من هذه البيئة العجيبة التى أحضروه إليها بالإكراه وهو لا ينتمى لها على الإطلاق، وأصبحنا لا نعرف من يجرى وراء من؟! وقد ذكرنا هذا المفهوم الفكرى؛ لأنه سيوفر علينا الكثير فى تحليل تفاصيل فيلم "كنج كونج" المزدحم جدا بمناطق التفسير، وسنجد على الحيز الترديدى المشابه أن كنج كونج لم ينزل المدينة من تلقاء نفسه ليتنزه فى العالم الحديث ويأخذ فكرة عنه من باب الفضول، لكنه المخرج الأمريكى التسجيلى المتعجرف كارل دنهام (جاك بلاك) الذى يعيش عصر بدايات جنون فن السينما عام ١٩٣٣ حسب سيناريو الثلاثى بيتر جاكسون وفران والش وفيليبا بوينس، الذى حاول التمرد على رفض المنتجين أفلامه واتهامه بالفشل؛ فقرر إجراء رحلة مجنونة إلى إحدى جزيرة الجمجمة النائية الموحشة لتصوير الأحراش وكل ما يمكن أن يقابله. وقد اصطحب معه بخلاف طاقم البحارة مجموعة من مجانين السينما مثله برضاهم جميعا حتى لو أظهروا غير ذلك، منهم مصور الكاميرا الذى لا يملك غير إطاعة المخرج صاغرا حتى لو واجه الأهوال وفقد حياته كما حدث. وهناك بطل الفيلم الداخلى الذى يصوره دنهام المهووس بأناقته وجاذبيته المثيرة ونجاحه الكبير وشهرته الطاغية كما يتصور، وهناك أيضا الكاتب المسرحى وسيناريست الفيلم التسجيلى جاك درسكول (أدريان برودى)، والممثلة الهاوية الجميلة آن دارو (الإنجليزية ناعومى واطسون) التى أخذها دنهام من الدار إلى النار، وهى مجرد فتاة ضمن إحدى المجموعات الراقصة فى العروض المسرحية. كيف لا توافق هى أن تقفز فجأة إلى مصاف بطلات السينما وهى الكائن الصغير الدقيق الموهوب المفعم بكم هائل من المشاعر والأحاسيس يكفى مختلف الكائنات؟ وهذا ما حدث بالفعل..

لم يكن من الممكن تقديم مثل هذه النوعية من الأفلام بهذه القدرة على الإقناع والدهشة، ولا حتى التفكير فى مجرد الإقدام على هذا المشروع من الأصل، لولا توفر إمكانات فنية حديثة هائلة، حيث تكفلت وكالة "ويتا ديجيتال وويتا وورك شوب ال تى دى" بهذا الأمر، وهى للعلم واحدة من أكبر وأمهر الوكالات الفنية المتخصصة فى مجال الخدع البصرية. لكن ذلك لا ينكر المجهود الكبير الذى بذله المخرجان ميريان سى كوبر وإرنست بى. شودساك، الذين قدما أول فيلم يتناول كنج كونج بنفس الاسم عام ١٩٣٣، وقد حقق هذا الفيلم الأمريكى نجاحا هائلا وتربع على عرش إيرادات السينما فى ثلاثينيات القرن الماضى بأكملها محققا خمس نجوم كاملة، حتى أنه صنف ضمن أفضل مائة فيلم قدموا فى تاريخ السينما الأمريكية. وجاء بعده وبإمكانات أفضل حسب التطور الزمنى الفيلم الأمريكى الآخر "كنج كونج" ١٩٧٦ للمخرج جون جويلرمن، لكنه أقل فى المستوى رغم ترشيحه للعديد من الجوائز، مما دفع المخرج لتقديم معالجة أخرى بعنوان "كنج كونج يعيش" عام ١٩٨٦. نتوقف الآن مع المخرج بيتر جاكسون بإمكاناته المعروفة لنرى ماذا فعل مع هذا الفيلم المؤثر الطويل، الذى امتد زمن عرضه على الشاشة حوالى ثلاث ساعات وسبع دقائق كاملة، أو بمعنى أدق كيف استطاع المخرج توظيف فريق عمله الضخم المكون من مدير التصوير أندرو ليسنى والمؤلف الموسيقى المبدع جيمس نيوتن هوارد والموتيرين جابز أولسن وجيمى سلكريك ومصمم الملابس تيرى رايان مع مجموعة مصممى الديكور مريم باراد وكريستينا كروفورد وداريل لونجستاف وبارى ريد وفيليب توماس

لتحقيق هذا النجاح؟ كل ما حدث أن المخرج قاد فريق عمله خلـف وأمـام الكـاميرا ليسيروا جميعا فى اتجاه واحد مثل مياه النهر، لـيس للفرجـة علـى هـذا الـوحش من الخارج، بل لاقتحام أكثر مناطقه عمقا من الداخل؛ لأنه كلما نجح فى تحقيـق هذا التوغل والتقارب والمعايشة والتحليل، كلما أغرمنا نحن بسر الأسطورة التـى نقف أمامها: أسـطورة كـنج كـونج.. طبقـا لمقتضيات الصراع الـدرامى سـنجد أن جنون الحب مع جنون الفن يحكمان كل الخيوط الدرامية فى هذا الفيلم. لقد جمع جنون الفن بين كل هؤلاء على مركب واحد، أم جنون الحـب فقـد جمـع أولا علـى المنظور الغيبى بين آن دارو، التى تهيم حبا بالمؤلف جاك درسـكول قبـل أن تـراه. وما إن رأته حتى تحول الغيب إلى حقيقة واقعة خاصة أنه وقع فى حبها هو الآخـر إلى درجة الجنون، وأصبح المحـرك الوحيـد وراء رحلـة إنقاذهـا مـن قبيلـة الجزيـرة المتوحشة التى قدمتها قربانا لوحش الجزيرة كونج، وهـو أيضـا الوحيـد الـذى أصـر على إنقاذها مهما كان الثمن رغـم كـل مـا أحـاط بهـم مـن ديناصـورات وحشـرات وحيوانات عجيبة. ثم مزج الفيلم بين خيط حب المؤلف والممثلة من ناحية والحـب الغريب، الذى نشأ فجأة بـين الجميلـة والـوحش بعـدما راحـت تداعبـه مـن ناحيـة أخرى بمنطق الترديد والمرآة العاكسة. ويتضح الجانب الترديـدى أكثـر عنـدما أصـر الوحش مثل درسكول على مصارعة الديناصورات لإنقاذها، كما انجلت صورة هـذه المـرآة تمامـا فـى نهايـة الفـيلم، بعـدما أسـقطت قـوات البـوليس والطـائرات هـذا الوحش القابع مع حبيبته علـى قمـة أحـد مبـان نيويـورك العاليـة. ومـا إن اختفـى حتى حـل درسـكول محلـه بعـدما أصر علـى إنقاذهـا مـرة أخـرى. حـدث التقـارب الإنسانى بين الجميلة والمؤلف عندما اتفقا على معارضـة تـوحش المخـرج وقائـد المركب لاصطحاب كونج المخدر تماما، من أجل عرضه كأسير والتبـاهى بإنجـازات المخرج أمام الجمهور لكسب الشهرة والمال، لكن كونج الذى حطم المدينة كلهـا ظل يبحث عن حبيبته حتى وجدها ووجد الأمان معها، وهو فى الحقيقـة لـم يكـن يريد من الدنيا أكثر من رؤيتها وتأمـل نظـرة عينيهـا وقـد تحقـق لـه مـا أراد؛ فـودع الدنيا بهدوء وسلام.. من خلال ثنائيات جنون الفن والحياة التى قام عليها الفـيلم، قدم المخرج رؤيته لمفهوم تسلط هذه المشاعر المتضاربة وأمسـك إيقـاع الفـيلم بيد محكمة لم تفلت منـه أبـدا. ومـن أكثـر مميـزات هـذا الفـيلم هـو صـبر المخـرج الطويل جدا على مشاهده ولقطاته ولحظاته أيضا وحبـه لهـا واسـتمتاعه بكـل مـا يفعل، خاصة هذه اللحظات الصامتة بين كونج الذى لا يتكلم بطبيعة الحـال، وبـين آن دارو التى بدأت الفيلم بنظرات صـامتة وهـى تبحـث عـن لا شـىء قبـل لقائهـا بالمخرج كارل دنهام، ثم ظلت صامتة فترات أطول وهـى تفـتش عـن مكنـون هـذا الوحش، وتمادى صمتها بعـد اكتشـافه، وفـى نهايـة الفـيلم ضـاعت كـل الأصـوات وارتفع صوت الإحساس بعدما تبادل العاشـقان نظـرات طويلـة معبـرة للغايـة علـى مدى كم كبير من الشوطات والمشاهد.. بالتالى نحن أمام فـيلم مغمـوس داخـل كتلة مـن المشـاعر لا تخلـو مـن رؤيـة واقعيـة واعيـة للحيـاة وكائناتهـا باسـتخدام القياس والاستعارات الرمزية والتكثيف، مما يستلزم ممثلة موهوبـة تمامـا وواعيـة فكريا مثل ناعومى واطسون..

أقام المخرج بيتر جاكسون منهجه البصرى الدرامى على أسـاس تـأرجح المـد والجـذر متبنيـا وجهـة نظـر العشـاق أولا وأخيـرا، فـى لحظـات هـدوئهم ويقظـتهم وتحمسهم وخوفهم ورعبهم وترددهم وقرارهم وسقوطهم وحياتهم، وهـو مـا أدى فى النهاية إلى اكتشاف ذاتهم فى مرآة صريحة طبقا لرسـالة الفـن الراقـى. مـن هذا المنطلق تعامل بيتر جاكسون مع كـل شخصـية علـى حـدة حسـب تركيبتهـا

ومتطلباتها ومرحلتها ووعيها، لهذا حرص دائما على إبقاء المخرج دنهام وحيدا معظم الأحيان فى كادراته مكتفيا تسلط موهبته وعقله عليه. الوحدة لا تعنى بالضرورة خلو الأفراد من حوله، لكن إحاطته بالعديد من الشخصيات التى لا نلاحظها ولا ندرك وجودها إلا من خلال صحبتها له، بالتالى هو المحور الرئيسى ولا أحد غيره. بما أن جاكسون يجيد التعامل مع لغة العيون جيدا، فقد راعى أن يلقى بعبء كبير على ممثليه الموهوبين مقابل سحب الكثير من كلمات الحوار؛ فترك دنهام يعبر عن لحظات الكاريزما وتجلى الجنون بملامح الوجه وتعبيرات العيون أكثر بكثير من كلماته وحركاته الجسدية. ولأن شخصية دنهام لا تتوافق أبدا مع المؤلف العاشق درسكول، باعد المخرج السيناريست جاكسون بينهما فى معظم أجزاء الفيلم ليحتل كل منهما مشاهد مستقلة. أما إذا اجتمعا سويا فكان يستخدم الإكسسوارات وانقطاع تيار الكلام للتعبير عن اللاتواصل بينهما، ومن خلال هذا التناقض كعنصرين منفصلين أو مجتمعين سار المخرج بمشاهده على أساس حسابات المد والجز، وهو يعرف متى وكيف ولماذا يشد ثم يرخى بقدر قليل للتحكم فى مختلف وتوزيع المشاعر والتركيبات هنا وهناك؛ حتى لا يفقد أى منطقة من مناطق الفيلم أو شخصياتها. لكن كل هذا المد والجزر كان يصب فى النهاية عند آن دارو وكنج كونج كعدوين أولا وصديقين ثانيا وثم عشاق ثالثا، ومن الطبيعى أن تتبدل معهما نسب القبح والجمال فى الطبيعة حسب رؤية العشاق لها، وأيضا نسب الكتلة والفراغ داخل المنظومة البصرية والمنظومة الموسيقية السمعية التى تخلط بنغماتها بين الواقع والأسطورة وبين مساحات الصمت داخل المشهد الواحد.. إن فارق الأحجام الرهيب بين الحبيبة والحبيب تسبب فى وضع المخرج والمصور بالتحديد فى مأزق حرج للغاية؛ لأنه بالاختصار عليهما الاختيار إما دارو وإما كونج، فهو فى السماء وهى على الأرض.. ظل هذا الفارق واضحا تماما فى المرحلة الأولى من الصراع حتى قبل استشعار أول بوادر الصداقة بينهما، لكن عدم احتواء الكادر لهما لم يكن فقط لفارق الحجم، لكن لأن الوحش كان مازال وحشا ينتظر الفتاة كوليمة مثل أى وليمة دون أن يرهق نفسه بحب من يجاوره. إذا لم يحب الإنسان أحدا، فمن الطبيعى ألا يشغل به عينيه وقلبه وتفكيره. لهذا انصبت جهود المخرج والمصور والمونتيرين والمؤلف الموسيقى على ترسيب الإحساس بالخطر الداهم أول الفيلم مع إعلان الخطوط الفاصلة بين الشخصيات التى ستكتمل بالتدريج، وانشغل الفيلم بالمطاردات والحوادث والقتل والذعر والخوف والصرخات، وكل ما يمكن أن نتخيله من هول المفاجآت. وبمجرد ما انتقلنا إلى بداية مرحلة الصداقة أى الأمل فى حياة جديدة لا تكرر سابقتها، لكنها الحياة فى نسخة جديدة بأشخاص جدد، انتقل طاقم العمل على الفور إلى مرحلة بدايات التوغل مع جماليات الطبيعة وقلوب الشخصيات، وبالتدريج تفرغ المونتاج خاصة قبل ظهور الديناصورات لتضييق الفارق المكانى الزمانى النفسى بين آن دارو وكنج كونج وهو اقتراب وهمى بالتأكيد، لكنه عنصر الإيحاء الذى ينقلنا من هنا إلى هناك ببساطة ليؤكد تزايد سرعة التأثير بين الجانبين. ثم جاءت مرحلة معارك الديناصورات الطويلة جدا التى لعب فيها المخرج لعبتين بارعتين.. أولا - باعد على المستوى الظاهرى بين كونج وحبيبته التى تهرب وهو منشغل فى الصراعات أحيانا وأحيانا أخرى لا يراها مطلقا، ومنه انتقل جاكسون إلى المستوى الثانى المؤثر الذى بدأنا فيه نشعر بأهمية اللحظة التى يظهر فيها كونج حتى ينقذ هذه الحبيبة لصالحها ولصالحه ولصالح حبيبها المؤلف أيضا، بل وأصبحنا ننتظر وصول المنقذ كونج ونشجعه

ونتمنى نجاحه فى معركته متبنـين مشـاعر البطلـة، بعـدما شـعرت بالأمـان معـه وتأكدت من الفارق بينه وبين الديناصورات المتوحشـة التى لا تعرف الحـب، والتـى تمثل فى الحقيقة ترديدا حيوانيا لأهل الزمن الحديث الماديين مثل مخـرج الفـيلم دنهام والممثل والبحارة وسكان مجتمع نيويورك، الـذين جـاءوا للفرجـة علـى هـذا الوحش المسـكين المقيد دون ذنب.. بعـد التأكـد مـن صـدق حالـة الحـب تلاشـت أخيرا كل المسافات والحواجز بين الحبيبين مهما كانت الارتفاعات ومهما اختلفـت لغة الكلام، لكن لغة المشاعر متوحدة بما يكفى، وتفرغ الحبيبات لثوان لتعلم لغة الجمال والحب والاستمتاع بالطبيعة حتى فى لحظات الموت..

الخلاصة أن الوحش لم يقتل أحدا لكن الجميلـة هـى التـى قتلتـه عنـدما وقـع تحت تأثير وحش الحب ووحش الجمال الشرسـين داخلها.. كيف يقـع وحـش يبلـغ ارتفاعه خمسـة وعشرين قدما فى حب فتاة لا تزيد عن مائة وسـبعين سـنتيمترا على أقصى تقدير؟ كيف كان يراها وكيف كانت تراه؟ لا نعرف. ولو عرفنـا لانكشـف سر الحب وخمد وضاع أجمل ما فيه.. (٥١٠)

## "حبيب العمر/Walk The Line"

## أسطورة فنية عاطفية بعنوان "إلى الأبد"

كان يعتقد أنه يحب والده وهو لا يحبه ويتصـور أنـه مقبـل علـى الـدنيا وهـى لا تطيقه، ويتخيل أنه يعشـق حبيبته وهى تسـد أذنيهـا. وعنـدما اكتشـف أخيـرا أنـه يجب أن يحب نفسـه أولا حتى يحبه الآخرون، وأنه بالغ فى تضخيم مأسـاته إلـى حد استعذاب الألم، استحق أن يكون فنانا عظيما..

هـذا الفنـان العظـيم المسـتقى مـن الواقـع الحقيقـى هـو المطـرب والشـاعر الأمريكى الراحل جون كاش بطـل الفـيلم الأمريكـى الغنـائى الموسـيقى "حبيـب العمـر/Walk The Line" ٢٠٠٥ إخـراج جـيمس مانجولـد. مـن الطبيعـى أن تتولـد مقارنة قدرية بين هذا الفيلم والفيلم الأمريكى الآخر الغنائى الموسـيقى الممتـع "راى/Ray" ٢٠٠٤ إخراج تايلور هاكفورد، الذى رفع من شأن بطله الممثل الأسـمر جيمى فوكس إلى سماء الفن الرفيع. ليست المقارنة فقط من واقع حقيقة وجود البطلين ومدى تأثيرهما الأسطورى الممتد على الثقافة الغنائيـة الأمريكيـة، التـى امتدت إلى العالم أجمع واشتراكهما فى حقب زمنية مكانية متطابقة، لكن الأهـم من ذلك تشابه الظروف الاجتماعية للبطلين وارتباطها الشديد بحـدث المـوت فـى الصبا وعقدة الذنب، ثم رحلة كل منهمـا وهـو يحمـل حقيبـة مـن العقـد النفسـية داخلـه، ليشـق طريقـه فـى عـالم الغنـاء والموسـيقى بفضـل تعـدد مواهبهمـا، بالإضـافة إلـى تعـرض كـل منهمـا لمحنـة الإدمـان الشـديدة وخضـوعهما لعمليـة كوماندوز مرتبة لإنقاذهما على يد حبيبة العمر الوحيـدة المخلصـة لهمـا رغـم كـل شـىء. إذا كانت حياة راى أكثر تعقيدا بسـبب لونـه الأسـمر وكفاحـه ضـد عنصـرية المجتمع الأمريكـى فـى الطريـق، بالإضـافة إلـى كـف بصـره وتعثـر مشـيته بعـض الشـىء، فقد كافح جون كاش الأبيض اللون ضد عنصـرية والـده فـى المنـزل التـى شنها ضده بالذات دون مبرر، وبسـببها كـادت حياتـه أن تـتحطم بعـدما فقـد البصـر

معنويا وتعثرت قدما رحلته طويلا حتى تغلب على أحزانه الموجعة بفضل حب الفن وحب المرأة معا..

من المهم معرفة أن سيناريو المخرج جيمس مانجولد مع جيل دينيس مأخوذ من كتاب بقلم المطرب جون كاش بعنوان "رجل فى ملابس سوداء/ Man In Black"، وهو اسم الشهرة الذى أطلق على جون بسبب مداومته على هذا اللون بالتحديد، بالإضافة إلى كتاب بعنوان "كاش.. السيرة الذاتية" يقدم فيه المؤلف كل ما مر بحياته بلا خجل، وهى الممتلئة بالكثير من الأفكار الجريئة والأحداث الضخمة واللحظات الحرجة والنجاحات المدوية والسقوط الفظيع والعائلة المركبة والعلاقات العنكبوتية المتشابكة والزواج المعقد والحب الخالد. وقد عمل كاتبا السيناريو لمدة سبع سنوات على تفعيل وتطوير أوراقهما مع بطلى هذا الفيلم الحقيقيين المطربين العظيمين والزوجين الأسطورة جونى كاش (٢٦ فبراير ١٩٣٢ - ١٢ سبتمبر ٢٠٠٣) وجوون كارتر حتى قبيل وفاتهما وراء بعضهما البعض فى عام ٢٠٠٣، وفيما يبدو أن كل منهما لم يتعود على تحمل الحياة بمفرده والاستمتاع بالفن والسعادة بدون الآخر، وفارق جون كاش الحياة بعد أربعة أشهر فقط من وفاة زوجته جوون كارتر، بعدما أدركا أن السعادة تقوم على المشاركة أولا وأخيرا.. كان من الطبيعى أن يكون اسم الفيلم "السير على الدرب/ Walk The Line" بوصفها واحدة من أشهر وأنجح أغنيات جون كاش، هذا المطرب الذى حمل مع جيله راية موسيقى الروك وحققت أغانيه مبيعات فاقت أحيانا مبيعات فرقة البيتلز الرهيبة.

نلاحظ فى البداية أن الفيلم يعتمد على منطق سرد الأحداث فى الاتجاه العكسى أى الفلاش باك بدءا من لحظة بعينها، وهى عودة جون إلى قمة التألق بعد مروره بالكثير من أحلى وأسوأ أيام حياته، وتعد هذه اللحظة أهم من حيث التأثير الدرامى مقارنة بلحظة وفاته مثلا أو حياته وهو كهل. كما أن السيناريو سار فى هذا المونتاج الخلفى بشكل تقليدى دون أن يرهق نفسه بالتقاطع مع الحاضر إلا فى لحظة النهاية تماما، وهو ما يختلف عن منهج مونتاج فيلم "راى" الذى نسج طبقات متعددة من تداعى ذكريات الماضى مع الحاضر بصفة مستمرة وأسلوب ممتع، حتى يضع الزمنين فى صورة واحدة ويصل إلى لحظة تحقق المستحيل. أما المخرج جيمس مانجولد فقد عاد بنا مباشرة إلى طفولة جون كاش الصغير وحياته فى ولاية آركانسو الأمريكية، مع والده المزارع السكير العنيف راى كاش (روبرت باتريك) ووالدته المستكينة بقدر كارلين كارتر (فكتوريا هستر)، وشقيقه الملائكى الطباع الذى يهون عليه الكثير من قهر والده. لكن بسبب حادث قدرى بحت توفى الشقيق بعدما أصابته الماكينة إصابة بالغة أثناء عمله، فجن جنون والده وصرخ فى وجه ولده جون أنه هو الذى كان يجب أن يموت وليس ابنه الآخر.. من قلب هذه البيئة الباردة المتسلطة العصبية المشحونة خرج جون الشاب الكبير (جواكين فينكس) فى نقلة المونتاج الثالثة إلى الخدمة العسكرية، وعزاؤه الوحيد محاولة كتابة الأغانى وحده ومكالمة حبيبته الأمريكية فيفيان (جنيفر جودين) التى تزوجها كاش فيما بعد وأنجب منها. الحقيقة أن المخرج طرحها فى رؤية يصعب معها إدانتها تماما لعدم إسعاد زوجها وفهمه، كما يصعب أيضا تبرئتها من التعاسة التى وصل إليها وحالة الضياع الكامل التى لم

تنقذه منها ولم تحاول، وبالتالى اتجهت المقارنة تلقائيا لصالح حبيبة عمر جون كاش أة جوون كارتر التى سيقابلها فيما بعد كما سنرى؛ لأنها ستكون حجر الأساس فى حياته القادمة بكل ما فيها. نظرا لدورها المحورى شديد الأهمية فى حياة جون وقع عليها الاختيار لتكون بطلة اسم الفيلم التجارى المختار فى مصر "حبيبة العمر"..

ثم انتقلنا مع المخرج مانجولد والمونتير مايكل مكوزر إلى المرحلة الرابعة مباشرة طبقا لسيرالأيام التقليدى مع التوفيق فى اختيار اللحظات الهامة، ولن يكون هناك أهم من لحظة البداية الفنية عام ١٩٥٥ فى ولاية ممفيس الأمريكية، ونحن نرى شابا صغيرا يحمل جيتاره وصوته وأشعاره مع فرقته الصغيرة يجرب حظه مع أحد استوديوهات التسجيل ليصنع لنفسه شخصية مستقلة فنيا وفكريا، ومنها انطلق جون كاش مع أغانيه الحادة الشهوانية ونجح الشاب الفقير. كما لم يتوقع أحد أن يكون سببا فى تغيير ملامح خريطة الثقافة الموسيقية الغنائية الأمريكية بأكملها.. بعدها سار المونتاج على خطين متوازيين أحيانا لكنهما متداخلين فى حقيقة الأمر، متنقلا بكم قليل من المشاهد بين حياة جون الباردة عائليا، وبين حياته الفنية التى يبنيها الآن بكل قوته، بصفته عضوا فى هذه الفرقة الموسيقية الرهيبة التى تطوف فى رحلات جماعية طويلة مضنية للغاية كل المدن والولايات الأمريكية.تضم مجموعة ضخمة من المطربين المشهورين يغنون سويا أو كل على حدة، على رأسهم المطربة الشابة الجميلة جوون كارتر (ريز ويذرسبون).. تتفرد جوون عن بقية الفرقة أنها حب عمر جون كاش الوحيد، وأنها الفتاة الوحيدة بين مجموعة من الرجال الموهوبين جدا غريبي الأطوار مثل إلفيس بريسلى (تايلور هيلتون) وكارل بركنز (دان جون ميلر) وروى أوربسون (جوناثان رايس) وجيرى لى لويس (وايلون مالوى باين) ووايلون جيننجز (شوتر جيننجز). تنفرد أيضا بين كل هؤلاء أنها قمة فى الالتزام والتركيز وحب الفن والانضباط الداخلى الكامل، والارتباط الوثيق بوالدها ووالدتها وأبنائها برفقة والديها بوصفها مطلقة. مهما حدث فهى تعرف حدودها جيدا ولا تشترك أبدا مع بقية الفنانين العباقرة فى أفعالهم من الشراب المدمر أو المعاكسات أو تناول المخدرات على أى مستوى مهما كانت الأسباب والمغريات، وانعزلت تماما عن إقامة علاقة أوعلاقات متعددة حتى مع جون كاش، التى تتأكد أنه يعشقها من كل قلبه لأنها تعشقه هى الأخرى من كل قلبها. لكنه ضمير الرقابة الداخلية الذى يحتم عليها احترام نفسها أولا وأخيرا، وعدم السماح لنفسها أبدا بالانسياق وراء رغباتها وأحاسيسها الفياضة كى لا تدمر حياة جون المتزوج. ولأنها لا تعجبها تصرفاته ونزواته وتردده وضعفه وتعدد علاقاته وإدمانه المخدرات، تعودت كارتر على امتلاك زمام أمورها جيدا بما لها من عقل راجح وذكاء لامع وموهبة فريدة وسرعة غريبة على اتخاذ القرارات بعقلانية تحسد عليها رغم جنون الفن وجمال واكتمال الأنثى داخلها. وكثيرا ما أسعفتها الخبرة العريضة التى اكتسبتها من احترافها الفن منذ طفولتها فى كثير من لحظات الضعف البشرية. كل هذا لأن جوون شخصية متصالحة تماما مع نفسها، تحتمى بتبادل الحب مع أسرتها الأكيد لها واهتمامها الدائم بها مهما ابتعدت وانشغلت ونجحت، وفى نفس الوقت تعيش تحت خيمة متينة من الحب جمهورها الجارف الذى اكتسبته منذ الصغر بفضل موهبتها الحقيقية وتلقائيتها وصراحتها وأخلاقياتها.مع كل موانع العقل ظلت هى العون

الوحيد لجون فى محنه الكبيرة قبل الصغيرة التى لا تنتهى. لهذا ليس غريبا بعد كل هذه التوليفة الرائعة من المركبات الشخصية أن يلح جون فى الارتباط بها سنوات وسنوات وهى ترفضه بكل السبل الممكنة؛ لأنها لا تثق بقدرته على الاحتفاظ بنفسه مثلها أو بقدرته على استحقاقها، ولماذا تتحمل رؤية نفسها تتقهقر إلى الوراء وهى لم تفعل شيئا تستحق عليه مرارة الشعور بالفشل؟! وبعدما عجزت كل حيل جون لاقتحام قلوعها المهولة، فاجأها بإيقاف أغنيتهما معا على المسرح أمام عشرة آلاف متفرج؛ لأنه لم يجد حلا غير طلب يدها أمام كل الجمهور بسياسة الأمر الواقع، وكأنه يستحلف الجمهور والزملاء والفنانين وخشبة المسرح والآلات الموسيقية وكشافات الإضاءة والميكروفونات المفتوحة وكل شىء بمساندته فقط، من أجل أن تمنحه جوون شرف الارتباط به. بعد لحظة صمت طويلة فى واحد من أجمل مشاهد هذا الفيلم تعطفت جوون وتكرمت وتلطفت وأخيرا وافقت أن تمنحه جرعة حب خالدة من مصباح روحها.. ألا تستحق إنسانة بكل هذه المواصفات الفريدة صبر حبيبها كل هذه السنوات لنيل رضاها؟؟؟

بعدما قدمنا قراءة تحليلية جزئية لبناء السيناريو ورؤية المخرج الدرامية وتركيبة الشخصيات فى خط أفقى جامع وليس رأسيا مستقيما، متخطين الترتيب التقليدى لهذا الفيلم الملىء بالكثير جدا من التفصيلات الرفيعة والأحداث الكبيرة، يبدو لنا أن هذا الفيلم به فراغات ما مثل المربع الناقص.. صحيح أن الفيلم حقق نجاحا جماهيريا كبيرا ونال أربع نجوم فى متوسط تقديرات النقاد العالمية. مع اعترافنا أن الجوائز دائما وجهة نظر أولا وأخيرا، نلاحظ أن معظم الجوائز الكثيرة التى رشح لها الفيلم أو نالها انصبت على أداء البطلين بكل كيمياء القبول والتفاهم المتوفرة بينهما، وأيضا على إبداع المؤلف الموسيقى تى بون برنيت الذى قدم من قبل الفيلمين الجميلين "الجبل البارد/Cold Mountain" و"طريق الهروب/ O Brother, Where Art Thou?". الحقيقة أن الثلاثة هم أهم أبطال هذا الفيلم بالفعل. إذا كنا نؤيد استحقاق هذه العناصر للاهتمام بعيدا عن الفوز بالجائزة من عدمه، فهذا سيعود بنا مرة أخرى إلى مشكلة المربع الناقص الذى يمر به الفيلم، خاصة فى ظل المقارنة القدرية مع زميله الأمريكى فيلم "راى" من حيث الرؤية الإخراجية البصرية بالتحديد. يعود هذا الفراغ من وجهة نظرنا إلى خمسة أسباب.. أولا - تسرع السيناريو أحيانا فى المرور على عدة مشاهد هامة تستحق أن تكون قوية تماما، لكن التسرع والاستسهال يدفعها نحو طريق التقليدية والتأثير المحدود، مع أن أبواب المتعة والتعمق مفتوحة على مصراعيها، خاصة متعة الحوار المفتقدة بعض الأحيان. ثانيا - منهج المخرج جيمس مانجولد الرتيب إلى حد ما فى خلق أواصر الصورة وغزل خيوطها، مما سمح للكلمة المنطوقة بالارتفاع فوق قامة تفاصيل الصورة ذاتها بعض الأحيان. لحظات توهج كادرات مدير التصوير فيدون باباميكل تركزت بصفة خاصة على مشاهد غناء البطلين منفردين أو مجتمعين على المسرح، وساهمت مع المونتاج وأداء الممثلين فى خلق حالة فنية عالية، لتجسيد خلق الإلهام والقدرة على لمس ميلاده الفنى على خشبة المسرح على الهواء مباشرة، لكن هذا التجلى يعود ويخفت بعض الأحيان عندما يقع الجميع فى أسر الشخصيات ذاتها خارج نطاق مشاهد الغناء؛ فيتركون الأمور تأخذ مسارا مكررا لا يحمل دلالات غنية ولا إيحاءات متنوعة، وتتقوقع أدوات فريق العمل خلف الكاميرا فى خانة العلامة الأيقونية

ومهمة الترجمة الحرفية دون إضافة رتوش متجددة خلاقة فى أركان الصورة. والنتيجة أن العين تستقبل وتبتلع هذه الشحنة بحكم العادة أيضا طبقا لموجة الإرسال الموجهة إليها، وهو نفس المنطق الاعتيادى الذى ينطبق على تصميم ملابس كارلا كارى رغم مغريات الزمن الماضى. وقد تكررت هذه الملحوظات فى فيلم المخرج جيمس مانجولد "كيت وليوبولد/Kate And Leopold" ٢٠٠١ لكن بشكل متزايد.. أما النقطة الرابعة فتتعلق بالممثلة الأمريكية الشابة ريز ويذرسبون، التى تؤكد يوما بعد يوم أحقيتها بالتخلص من أسر الأدوار الخفيفة التى قدمتها فى جزئى فيلمها "انتقام شقراء/Legally Blonde"، وقفزت ونضجت لتمثل فيلما صعبا مثل "علاقات خطرة/Vanity Fair"، لكنها مع ذلك فى حاجة إلى الصبر على مشاهدها أكثر خارجيا وداخليا دون تعجل، لترتفع إلى مصاف النجمات الكبيرات. خامسا - انسياق الفيلم بشكل كبير وراء حياة جون كاش الشخصية، مع عرض كفاحه الفنى من خلال أغانيه التى نراها جاهزة على المسرح، دون التوغل فى قضايا موسيقية وحرمان المتلقى من فرصة الاستمتاع بتجلى لحظة الخلق الفنى ذاته ومبرراته وطموحه..

نعود إلى أهم مميزات هذا الفيلم وهى كل هذه المصداقية الحقيقية المقنعة، التى نشأت بسبب قيام البطلين جواكين فينكس وريز ويذرسبون بالغناء بصوتهما داخل الأستوديو أو فى العروض الحية، لما يتمتعان به من صوت معبر ومشاعر دافئة وحس موسيقى غنائى مرهف له إيقاع متوازن، وهما يدركان جيدا أنهما يمثلان مشاهدهما من خلال الغناء ويجمعان بين مشاعر الأغنية ذاتها، من ناحية ومشاعر الشخصية الدرامية من ناحية أخرى مهما كانا متفقين أو متناقضين على وجه العموم، مما ضاعف من أعباء مهمتهما المزدوجة طوال الوقت.

الفن يصنع المعجزة، والحب يصنع المعجزة. أما إذا اجتمع الاثنان فيصنعان معا أسطورة تتنفس إلى الأبد.. (٥١١)

## "اختطاف/Flightplan"

## متعة منقوصة تحملها المخرج مع موهبة جودى فوستر

فيلم مثير لكن ينقصه شىء ما أو بمعنى أدق عدة أشياء تجذب المتفرج لكن ليس بما يكفى؛ فاستحق أن يقبع فى منطقة النجاح المتوسط رغم أن بطلته هى النجمة الأمريكية الكبيرة جودى فوستر..

إنه الفيلم الأمريكى "اختطاف/Flightplan " ٢٠٠٥ إخراج الألمانى روبرت شوينتكى، فى ثالث أفلامه السينمائية بعد فيلميه "مجوهرات العائلة" ٢٠٠٣ و"وشم" ٢٠٠٢، لكنه اكتفى فى فيلمه الحديث كأول أعماله الناطقة باللغة الإنجليزية بمهمة الإخراج فقط، حيث كان يتكفل فيما قبل بمهمة كتابة السيناريو أيضا. بمجرد إيضاح أن هذا الفيلم يقوم على جريمة اختطاف طفلة صغيرة وتقوم ببطولته جودى فوستر، لابد أن تعود بنا الذاكرة تلقائيا وتتوقف أمام فيلمها الجميل "غرفة الرعب" ٢٠٠٢ إخراج ديفيد فنشر، وكان يقوم أيضا على محاولة اختطافها

مـع طفلتهـا الصـغيرة داخـل فـيلا مجهـزة بتحصـينات تكنولوجيـة رائعـة الترتيـب والتصميم والتنفيذ أيضـا. أمـا فـى فيلمنـا الحـالى "اختطـاف" فتحـاول الأم حمايـة ابنتها من مختطفيهـا أيضـا ويلعـب المكـان دور البطولـة المطلقـة، مـع الأخـذ فـى الاعتبار اسـتبدال المنزل المعد ببراعة والعامر بالمفاجآت فـى الفـيلم القـديم إلـى طائرة ضخمة من نـوع حـديث فـى الفـيلم الجديـد، تحتـوى مـن الـدهاليز والغـرف السـفلية والعلوية والكبائن والممرات والسـراديب مـا يحتمـل إقامـة فـيلم متكامـل على أسـاس مطاردات لعبة القط والفأر، التى سـتدور فـى كـل البقـاع تقريبـا بـدءا من مقعدى السيدة وطفلتها حتى كل مكان لم نشـاهده مـن قبـل أو أصـغر زاويـة هامشــية منـه. لعـل تصـميم هـذا الطـراز مـن الطـائرات بهـذه الضـخامة والعمـق والتشـويق يجعل بناء هذا الفيلم عن العديد من الأفلام التى تدور فى مكـان واحـد وبالتحديد فى طائرة كبيرة، لكنها محـدودة مثلمـا شـاهدنا فـيلم "اختطـاف طـائرة الرئيس/Air Force One" بطولة هاريسـون فورد مثلا.

نبدأ من البداية؛ لأنها تهمنا كثيرا.. افتتح كاتبا السـيناريو بيتر دولنج وبيلـى راى مع المخرج الألمانى روبرت شـوينتكى فيلمهم بعقد اتفاق وثيق مـع فريـق العمـل لتأســيس الجـو العـام للفـيلم مـن اللحظـة الأولـى دون تضـييع وقـت، لترسـيب إحسـاس داخل المتلقى بدق جرس الإنذار واقتراب الخطـر، لكنـه خطـر مـن النـوع الداكن الذى لا حدود له ويمكنه أن يصيب أى إنسـان مهمـا كـان بالرعـب الأزلـى.. هذا الرعب بالتحديد كان أول تعبير تمثيلى مـتمكن قدمتـه كايـل (جـودى فوسـتر) وهى تجلس وحيدة تماما على مقعد انتظار فى محطة مترو فارغـة مـن الـراكبين والنازلين والبشـر والحياة وكل شـىء، اقتربت منها بمنتهى الحذر كـاميرات مـديرى التصوير إلوريان بالهاوس وإيجـل إيجلسـون وديفيـد سـتامب فـى نفـس مسـتواها وهى جالسـة أو أعلى قليلا، بملابسـها الداكنـة الثقيلـة والإضـاءة الباهتـة والأرض الباردة التى توشـى بذير سـيىء، فى ظل إيقاع بطىء أكثر من المعتاد تحكم فيـه جيدا المونتير توم نوبـل فـى خطـوة أكثـر بطـأ مـن سـرعة الإنسـان العـادى الـذى يتسـلل خلف شـخص دون علمه. ثم أخذت الكاميرات تلتف حولها فيمـا يشـبه ربـع دائرة ملتوية مفتوحـة أكثـر مـن الـلازم، لزيـادة حالـة الترقـب التـى تفاعلـت معهـا موسـيقى المؤلف الشـهير جيمس هورنر المعبرة التى تتبنـى وجهـة نظـر البطـل، حتى اسـتقرت بنا هذه الفزورة البصرية على وجه السـيدة كايل وهى تنظر إلـى لا شـىء من وجهة نظرنا، متحجرة فـى مكانهـا بعنـف كالتمثـال الهـارب مـن سـجن الـزمن وعلـى وجههـا علامـات الهلـع الرهيـب، الـذى يؤكـد مـدى قسـوة الموقـف والإحسـاس بالظلم المخيف الواقع عليها وهى وحيـدة تمامـا، وهـو مـا يؤكـد أيضـا مدى موهبة هذه الممثلة فـى امـتلاك أحاسيسـها وشـحنتها الشـعورية وملامـح وجهها الطيعة توظفها وتروضها وتوجهها كما تشـاء.. لولا دقة هذا المشـهد بالـذات من كافة العناصر لتعرض العمل ككل للخلل الواضح الذى لن نجـد لـه علاجـا أبـدا؛ لأنه من خلال هذا المشـهد تولـد التعـاطف الفـورى مـع البطلـة ولحقـت بـه حالـة التوحد الكبير؛ مما أثمر فى النهاية متابعة مغامرات هذه السـيدة للبحث عن ابنتها الصغيرة التى اختطفها أحدهم، بعدما غفت الأم من فـرط الإرهـاق داخـل الطـائرة الضخمة القادمة من برلين إلى نيويورك، فى كل المواقـع المنتشـرة للغايـة وسـط جمع غفير من الركاب بأنماط مختلفة، وكيف لا تعرف كل شـبر فـى الطـائرة وهـى المهندسـة التى شـاركت فى تصميم وخلق هذا الكائن الأصم من لا شـىء.

لم يكن التحدى الكبير هو مجرد عثـور الأم علـى ابنتهـا مـن عدمـه، لكـن أيضـا

تأكيدها للجميع وعلى رأسهم الكابتن (شون بين) ومسئول الأمن ريتش (بيتر سارسجارد) أن ابنتها جوليا (مارلين لاوستون) ذات الست سنوات كانت معها على الطائرة بالفعل، مع أن الجميع ينكر مجرد رؤيتها بما فى ذلك كشف الركاب الرسمى! إما أن تكون الأم مريضة نفسيا وقد لعب معنا المخرج من البداية لعبة فنية، وتصبح كل مشاهد الفتاة الصغيرة التى شاهدناها بأنفسنا من وحى خيال الأم، من أثر صدمتها فى موت زوجها الذى تحبه ووالد ابنتها فجأة وسقوطه من الدور العلوى للعمارة مع ابنتها، مع أنها تشك أن هذه أيضا جريمة قتل مدبرة؟! وإما أن تكون كل المؤامرة محبوكة أكثر من اللازم تشترك فيها عدة جهات دولية حتى تتحكم فى تزييف قائمة ركاب الطائرة أيضا، وعلينا المساهمة بإيجابية فى البحث عن هذه الفتاة المخطوفة. وفى الحالتين تأكدت حالة التوحد التام التى زرعها المخرج بنجاح مع البطلة من البداية؛ لأنها فى النهاية أم تبحث عن ابنتها الصغيرة بين سراديب الطائرة العملاقة أكثر من اللازم أو بين سراديب رأسها العبقرى أكثر من اللازم..

ما بين البحث ومغامرات الكر والفر ومعركة الذكاء وسباق الزمن بين الأم القوية جدا والعدو المجهول جدا، مر الفيلم بمنطق المسح البعيد على بعض الأنماط الهامة، التى توضح أسباب حبكة هذه المغارة ولو بطريق غير مباشر. إن سلبية البشر التى تجبر أم وأب من ركاب الطائرة على إسكات أطفالهم كى لا يشهدوا بحقيقة وجود الطفلة بمنطق ليس لنا دخل فيما لا يعنينا، تؤكد أنه مهما جاء العدو من المستوى العلوى.الخلل يبدأ دائما من المستوى السفلى.. ولا مانع أن يشير الفيلم إلى تهمة الإرهاب الملتصقة بالمسلمين وأصحاب البشرة السمراء والعقول دون ذنب، الذين من الممكن أن يتحولوا من ركاب محترمين إلى متهمين غير محترمين فى لمح البصر، وهم مع الأسف يؤكدون هذه النظرة بضعف ردود أفعالهم وهم يدافعون عن أنفسهم كمتهم صغير جديد، وكأن التهمة الكاذبة قد تحولت إلى حقيقة بالإيهام والإلحاح الإعلامى..

أربع مشكلات هامة يواجهها هذا الفيلم بالتتابع.. أولا - ضعف السيناريو فى تصميم المطاردات فجاء التنفيذ أعلى على المستوى البصرى للمخرج مع فريق العمل. ثانيا - الابتعاد قدر الإمكان دون مبرر عن دافع هذه المؤامرة السياسى،ولم نتفاعل معه بسببعدم نيله الاهتمام الكافى من المناقشة، وتفرغنا إلى صراع الاختطاف كنتيجة أكثر بكثير من الصراع الأصلى كدافع محرك لكل هذا. ثالثا - بنى الفيلم كل مشاهده بالتراكم حتى نصل إلى اللحظة الفاصلة، لحظة المواجهة بين الأم ومنفذ الجريمة وحدهما، لكن كل هذا التشويق لم يرو المتلقى بما يكفى لضعف فكرة هذه المشاهد ورؤية المخرج لها فجاءت أقل مشاهد هذا الفيلم على عكس المتوقع. رابعا - اجتهاد كافة طاقم الممثلين بنجاح كبير خاصة جودى فوستر والصغيرة مارلين لاوستون على قلة مشاهدها، حتى أنهم كثيرا ما ارتفعوا بمستوى المشهد وتأثيره بذكاء وإصرار على الاجتهاد والتركيز مستغلين طاقتهم الكبيرة، حتى أننا من الممكن أن نخرج فى النهاية بمتعة مشاهدة فن أداء الممثل المجرد أكثر من الفيلم ذاته. وهذه فى الحقيقة مشكلات لا يستهان بها.. (٥١٢)

## "لو كنت مكانها/In Her Shoes"

## البحث عن الحب فى كعب الحذاء؟!

لم تكن تتخيل الحياة بدونها.. تقلقها، تجرحها، تدمرها أحيانا، لكنها مع ذلك تحبها.كثيرا ما يكون الإنسان فى حاجة إلى من يحتاج إليه ليشعر بأهميته وقيمته وجدوى وجوده فى هذا الحياة..

الطرفان المتناقضان فى كل شىء والمتفقان على لا شىء هما بطلا أو بمعنى أدق بطلتا الفيلم الأمريكى "لو كنت مكانها /In Her Shoes" ٢٠٠٥ إخراج الأمريكى المخضرم كيرتس هانسون. بدأ عرض هذا الفيلم فى السابع من شهر أكتوبر العام الماضى، وحصل فى متوسط التقديرات العالمية للنقاد على ثلاثة نجوم ونصف، أى بما يوازى المتوسط المرتفع؛ لأنه يستحق ذلك بالفعل مع ذلك تنقصه بعض الدعامات التى تصعد به للمرتبة الأعلى، رغم أن الخامة الدرامية المتوفرة داخله ثرية وإنسانية وعميقة بدرجة كبيرة على مستويات التأويلات المختلفة. نتعامل مع هذا الفيلم على أنه هدنة رحيمة من السماء نحن فى حاجة إليها، لتنقذ رقابنا وعقولنا من أفلام الرعب والجرائم والأهوال والقضايا المخيفة التى يحاصروننا بها من كل جانب..

تحمل البنية الأساسية للفيلم مؤشرات منظومة كوميدية عائلية إنسانية تناقش سلوكيات الأفراد، خاصة عندما يتعرضون إلى ضغوط هائلة ويستفيقون من طاحونة الحياة اليومية التى تغرقهم إلى حيث لا يعلمون ولا يشعرون. كتبت سوزانا جرانت سيناريو هذا الفيلم المأخوذ من رواية المؤلفة جنيفر واينر بنفس عنوان الفيلم، وقلما نجد اسم الفيلم مترجم حرفيا إلى العربية بدقة على غير عادة الأسماء التجارية المختارة حسب احتياجات وسيكولوجية السوق، مع الإشارة أن الترجمة تتعامل مع هذا العنوان كوحدة واحدة وليس بالكلمة، أى بوصفه تعبيرا مشهورا مؤثرا باللغة الإنجليزية يكثف الكثير من المعانى والدلالات فى نفس الوقت. الحذاء دائما لا يخص إلا صاحبه أو صاحبته فقط وتشهد حكاية سندريلا الشهيرة على ذلك؛ فكل واحدة حاولت ارتداء حذاء الفتاة الجميلة فى رحلة بحث الأمير عنها كانت تطمع ببساطة أن تحل محلها فى كل شىء وتنال ما هو ليس من حقها.. تتخذ واقعة الحذاء هنا ركيزة أساسية من حيث المظلة العام للخطاب الفكرى للفيلم من ناحية، ومن حيث حدث مجسد تكرر أكثر من مرة فى المشاهد على تنويعات مختلفة مربوطة فى خيط واحد. أى أن تكرار مشهد استعارة البطلة الأولى أحذية البطلة الثانية كما سنفسره بعد قليل لم يأت اعتباطا، وهذه النقطة بالتحديد من أهم مميزات هذا الفيلم الذى لم يضيع وقته هدرا فى لا شىء، ويحاول استغلال كافة اللحظات المتاحة الصريحة والموحية دون مط أو تطويل، مع أن زمنه يمتد إلى مائة وتسع وعشرين دقيقة كاملة. أما مدى الاستفادة من كافة اللحظات المختارة ومدى التوفيق فيها، هذا هو الفيصل الذى دفع بالفيلم ليحصل على المكانة التى نالها كما سنرى..

إنهما شقيقتان.. تنتميان إلى أم واحدة وأب واحد، لكنهما أبدا لا تعيشان فى نفس العالم.. الأولى أو الصغيرة ماجى فيلر (كاميرون دياز) شابة جميلة تعيش

الـدنيا فـوق أبعـد سـطح أملـس ممكـن، لا تعـرف غيـر السـهر والعلاقـات الطـائرة والالتحاق بأى أعمال صغيرة تافهة فقط من أجـل كسـب المـال بالكـاد، مـع تجـرع الشراب بلا رحمة وارتداء ملابس لا علاقة لهـا بـالملابس.. فهـى باختصـار شـىء جميل يعيش بلا هدف تستخدم جسدها لتحقق ما تطلبه، تتمرد على كل شىء بما في ذلك والدها وزوجة أبيها المتسلطة القاسية. لكن هل هـى سـعيدة؟ مـن الصعب الإجابة على هذا التساؤل إذا كانت هى نفسها لا تعرفه، ولم تتوقف أصلا لتسأل نفسها هذا السؤال الحيوى الوجودى. هل تشـعر بالأمـان؟ الإجابـة نعـم.. نعم بكل صراحة وشجاعة واطمئنان طالمـا أنهـا محظوظـة بهـذا الشـكل؛ لأن لهـا شقيقة أكبر منها اسمها روز. وروز فيلر (تونى كوليـت) هـى الشخصـية النسـائية الثانية فى هذا الفيلم، التى تحمل خريطة مختلفة تمامـا عـن شـقيقتها، كمـا أن مفاتيح الخريطة لم ولن تملكها ماجى طالما بقيت علـى هـذه الصورة. الشـقيقة روز محامية ناجحة ولم نقل ناجحة جدا، لم نر كيف تتعامـل مـع وكلائهـا، بـل رأينـا كيـف تتعامـل مـع مـديرهاوحبيبها فـى علاقـة سـريعة رديئـة، ومـع زميلهـا الآخـر سـيمون (مـارك فويرشـتاين) الـذى يحبهـا وهـى مشـغولة بـالآخر ولا تشـعر بـه أساسـا. عمرها وعقلها وقلبها وتسامحها أكبر مـن مـاجى بكثيـر، تسـتوعبها منـذ كانت طفلة صغيرة حيث عانت الشقيقتان من وفاة والدتهما المبكر جدا. اختياراتها دائما لا تتعدى الملابس المحتشمة، لكنها تميل إلى الألـوان الداكنـة والمـوديلات السادة تماما مثل حياتها، دولابها يمتلىء بكل ما هو مـنغمس فـى عـالم الأنوثـة الطاغى خاصة الأحذية، لكنها لا تستخدمها فى الوقت الصحيح أو المكان الصحيح أو لا تستخدمهم مطلقا، مما يشجع ماجى على اسـتعارتا دون اسـتئذانها طالمـا أنها لا تعرف قيمة مـا تملكـه ولا تعـرف قيمـة نفسـها. المحاميـة روز لا تنظـر إلـى قضيتها بعين العناية والتعاطف. هى قليلة الابتسام وكثيرة التفكير ونادرا مـا تخلـع نظارتها، وكثيرا ما تشكو من شقيقتها التى تدمر حياتها باستمرار حتـى لـو كانـت شكوى صامتة يائسـة، خاصـة عنـدما ضبطتها تقـيم علاقـة جسـدية مـع حبيبهـا الوحيـد. المفارقـة المؤلمـة أن مـاجى الخائنـة المسـتهترة لـم تكتـف بـذلك، لكـن الصغيرة راحت تحطم كـل شـىء عنـدما تحـتج علـى شـقيقتها المصدومة فيهـا، حتى وصلت إلى حد إهانة روز أيضا وأمام حبيبهـا بكـل وقاحـة ولا مسـئولية. فمـا كان من الكبيرة إلا أن طردت الصغيرة وهى بلا مأوى، لتنقذ حياتهـا التـى لـم يعـد لها فيها شىء، مع أن روز تدرك جيدا أن طردها لماجى رغم كل ما فعلت هو طرد لروحها من روحها..

كالعادة نحن لا نهتم فى قراءاتنا التحليليـة بسـرد التفاصـيل علـى ظاهرهـا أو تتبعها؛ لأن مهنتنا ليس حكى الحدوتة بقدر ما يهمنا الظـاهر والبـاطن مـن تركيبـة الشخصيات الدرامية وما خلف الحائط الأول، لنعرف إلى أين يتجه الصراع الـدرامى وكيف ولماذا ونستقبل إبداع المخرج ومعه كل فـرد مـن أفـراد العمـل. مـن كـل مـا سبق نستخلص حقيقة واقعة حتى البطلتين لا تعرفاها عن نفسـها فـى المرحلـة الأولى، وهى أن الاثنتين ليسـتا مختلفتـين أو متناقضـتين بهـذا الشـكل السـاطع كما تتوهمان وكمـا يريـد الفـيلم أن يوهمنـا، لكـن الحقيقـة أنـه رغـم كـل اخـتلاف النتيجة إلا أن السبب واحد.. الاثنتان شخصـيتان ضـائعتان بـلا مرسـى لا تحمـلان هوية واضحة تتخذان العبث والجد كغاية وليس كوسيلة لتحقيـق شـىء، تفتقـدان تماما أى اسـتقرار عائلى، وهو ما اتضح فى مشاهدهما القليلة جدا مـع والـدهما

مايكل فيلر (كين هوارد) هذا الرجل الكسول عاطفيا البارد إلى حد ما والضعيف أمام زوجته الثانية. لم تغضب روز من شقيقتها لأنها سرقت حبيبها أو استعارته فى علاقة عابرة، بقدر ما غضبت من عدم تقديرها لمشاعرها وحزنها وعدم شعورها بمكانتها وأنها ملجأها الوحيد، لهذا قلنا إن عقاب الكبيرة للصغيرة هو فى واقع الأمر عقاب من روز لذاتها على شىء لم ترتكبه، لكنها مستمرة فيه دون لحظة توقف أو رغبة فى التغيير.تتساوى الصغيرة التى تعانى من تعثر فى القراءة لأسباب نفسية بحتة مع الكبيرة التى تجيد القراءة بطلاقة لكنها لا تستقبل شيئا، إلى أن هيأ لهما الفيلم المرسى العائلى الذى احتضنهما معا، المتمثل فى جدتهما إلاّ هيرش (شيرلى ماكلين) التى تعيش فى فلوريدا، عندما تكتشف ماجى أنها كانت تراسلهما منذ زمن بعيد ووالدها يخفى عنهما خطاباتها ونقودها داخل الأظرف. هكذا يفتح الفيلم ثمانية أبواب فرعية للصراع الدرامى مرة واحدة ببساطة ومنطقية، تولد من ابتعاد الشقيقتين عن بعضهما البعض للمرة الأولى بعد خصام كبير.. الأول اختلاء روز بنفسها وإدراكها احتياجها الشديد للحرية والتغيير؛ فتترك مكتب المحاماة وتعمل مرافقة للكلاب وتتجاوب مع سايمون الذى يديرعلاقته معها جيدا الآن. ثانيا - بداية تقييمها لعلاقتها بشقيقتها فى ظل المتغيرات الجديدة وتوالى لحظات المواجهة الصامتة والعلنية عندما تلتقيان فى بيت الجدة. ثالثا - اختلاء ماجى لأول مرة مع ذاتها وإعلان فشلها الذريع كأنثى فى اجتذاب المريض الكهل وهى الآن تعمل ممرضة؛ لأن هذا الكهل أو البروفيسور السابق (نورمان لويد) ببساطة رجل كفيف، لن يستقبل منها سوى جوهرها الحقيقى بمفهوم الأنثى الداخلى، ليسقطها لأول مرة عن عرش فوق أنوثتها الجسدية دون أن يقصد. رابعا - إتاحة الفرصة لماجى حتى تعيد تقييم حقيقة علاقتها بشقيقتها بعد التحرر من سيطرة اعتيادية تفاصيل الحياة اليومية. خامسا - إحلال الجدة محل الأم التى رحلت منذ زمن طويل لكشف بعض أسرار الماضى؛ ولأنها تمثل بجديتها وقوة شخصيتها ترديدا لشخصية روز الغائبة أمام عينى ماجى بتنويعة مختلفة مع الفارق. سابعا - نجد أن ماجى الصغيرة الطائشة تمثل فى المقابل ترديدا صريحا لشخصية الأم التى لم نرها من حيث الجموح، مما يفتح سردابا من الذكريات المجسمة أمام المتلقى وأمام الجدة التى فقدت ابنتها منذ زمن طويل؛ فاندمج زمنا الحاضر والماضى معا داخل لحظة واحدة. ثامنا- الانفتاح على عالم الجدة كفرد بوصفها كبيرة العائلة، لديها القدرة على احتواء الجميع على اختلافهم لينضجوا على يديها وتحت رعايتها بوصفها أنثى مكافحة متمسكة بالحياة حكيمة ذكية صبورة تبحث عن الحب وتخلقه بيديها ولا تنفر منه، وبوصفها ترديدا غير مباشر يجمع بين الشقيقتين على اختلافهما واتفاقهما فى جسد واحد، وبوصفها استعارة جامعة لعالم كبار السن الذين ينظرون إلى الحياة أثناء مرضهم أو بعد إحالتهم للمعاش وأداء رسالتهم بنظرة مختلفة كثيرا عن الأجيال التالية.

من هذا المنطلق نلاحظ أن البناء الدرامى لهذا الفيلم يعتمد بشكل أساسى على وجود وتوظيف ماجى الصغيرة كشخصية محورية تدور حولها بقية الشخصيات وأولها الشقيقة الكبرى روز. هذا التمركز فى الشخصيات واختلاف المواقع هو ما أدركه جيدا المخرج كيرتس هانسون فى تفاصيل كادراته السينمائية وأهدافها وتصميمها وتنفيذها، مستخدما خبرته الطويلة التى

اكتسبها بعد تقديمه أفلاما شـديدة التنـوع والحساسـية والأهميـة أيضـا مثـل "٨ مم/8 mm" ٢٠٠٢ و" اقتباس/Adaptation" أيضا ٢٠٠٢ و"فضائح لوس أنجلوس/ .L A. Confidential" ١٩٩٧. قاد المخرج فريق عمله المكون مـن مـدير التصـوير تيـرى سـتايسـى والمؤلـف الموسـيقى مـارك إيشـام والمـونتيرين ليـزا تشـيرجن وكـريج كيتسـون ومصممة الديكور تيريزا فيسـينار للتعامل مع مسار الفيلم من وجهـة نظـر محددة تبعا لماجى كنقطـة ارتكـاز، يبـدأون منهـا ثـم ينتقلـون إلـى أى طـرف آخـر ولتكن روز مثلا، على أن يعودوا إليها مرة أخرى فى أسـرع وقت ممكن. حتى فـى المشـاهد التى غابت ماجى عنها بشخصها بوصفها تخص روز كانت فـى الحقيقـة تقبع فى كل الخلفيات بتأثيرها الفاعل على كل من حولها فى حضـورها وغيابهـا. بالتالى نحن أمام منهج بصرى يسير وفقا لخطة بعنوان "منها وإليها". هكـذا تكـون كل أدوات المخرج عرفت نقطة بدايتها ونهايتها من حيث المنظـور والزوايـا وأحجـام الكادرات، والجمل الموسيقية وتكنيك التقطيـع ومفهـوم السـياق العـام ككـل بكـل تفصيلات خط سيره المحـدد الـدوافع والأهـداف. فـى حالـة حيـاة روز وحـدها قبـل ظهور ماجى التى دمرت حياتها واسـتعارت حبيبها لدقائق، نلاحـظ أن كـل ملابـس روز تتسـم بقتامة عابسـة تماما مثل وجهها وأثاث بيتها وكل حياتها، مما كان يمنح الفرصة للمخرج ليغلـق كـل حـدود المنظـور وراءهـا أو حولهـا ويخنقهـا وسـط أثـاث مكدس لا لزوم له عندها، أو يستخدم خلفها حائط أصم بارد يجسـد حالة السـجن والجفاء العاطفى الذى تعيشـه بدون شـقيقتها المدمرة. لكن بمجـرد ظهـور مـاجى بكل بهجتها وحيويتها وتأثيرهـا وسـخافاتها وعبثهـا وحياتهـا المليئـة ولـو بالمعـارك والتفاهات، تتلون معها حياة روز على الفور وتسـترد قدرا من بريق حياتهـا، وتنفـرج أسـارير ألوان ملابسـها وكلماتهـا، وتختـار أمـاكن متسـعة فـى بيتهـا للتفاعـل مـع الحياة طبقا لمنظورها هى مع أن كل شـىء فـى مكانـه كمـا هـو، باسـتثناء هـذه الفوضى التى تسـببها ماجى فى كل مكان. لكن هذه الفوضوية البصـرية اسـتطاع المخرج توظيفهـا كفوضـوية عاطفيـة فاعلـة تمـلأ حيـاة روز رغـم كـل شـىء كلمـا استشعرت حاجة مـاجى لحمايتهـا؛ لأن روز كمـا ذكرنـا فـى مقدمـة هـذا المقـال تحتاج إلى من يحتاج إليها.. ثم تتضح الأمور أكثر عندما تغيب مـاجى تمامـا وتأخـذ معها كل الألوان السـاخنة، والأحداث الملتهبة المتلاحقة والشـمس السـاطعة وكل المفارقات الكوميدية والمحزنـة، وتتـرك روز وحيـدة وسـط الهـواء الطلـق مـع كـلاب غيرها خاصة قبل مقابلة سـيمون وسط الضباب والأمطار والأحزان والبكاء. ثم تـأتى المرحلـة الثالثـة بعـد التقـاء الشـقيقتين عنـد جـدتهما فـى نسـختهما الجديـدة المعدلة، ليسـيطر على الجميع حالة واحدة عاطفيا واجتماعيا وتشكيليا فى ترديد لاتحاد الشـقيقتين تحت مظلة واحدة وهى مظلة الجدة القوية الحكيمة بما يكفى لتستوعب هذين العالمين المتناقضين فـى كـل شـىء والمتفقـين أيضـا فـى كـل شـىء.. لـولا عـدم اهتمـام الفـيلم بالشخصـيات الثانويـة مثـل حبيـب روز الأول وصديقتها، ولولا احتياج بعض اللحظات للتعامل معها بعمق أكثر مـن حيـث الخيـال والتوظيف لقفز هذا الفيلم إلى المرتبة المتميزة بجدارة..

صحيح أن الممثلتين كاميرون دياز وتونى كوليت لعبتا شخصـيتهما بوجهـة نظـر مستوعبة للعلاقات المتشـابكة هنـا وهنـاك والصـراعات الداخليـة المختبئـة، لكـن يبقى أداء الفنانة الكبيرة شيرلى ماكلين هو رمانة الميزان فـى هـذا الفـيلم، بمـا لها من ثقـل ومـنهج واضـح يتطـور ويتغيـر مـع الموقـف واللحظـة بـدون تشـتيت أو

استعراض بمنهج السهل الممتنع. لقد أدت ماكلين واحدا من أفضل مشاهد هذا الفيلم على الإطلاق، وهى تتذكر ابنتها التى لم تنساها أصلا بمنتهى العمق والحزن الهادىء جدا الذى صمت مع تراكم السنوات، لكن عينيها كانت تنفجر بالكثير من المشاعر المستيقظة المكتومة الهادرة، خاصة أنها كانت محرومة من حفيدتيها أيضا أى من كل امتداد لها دون وجه حق، وقدمت الممثلة نموذجا ممتعا للأحزان ذات المستوى المهاب الرفيع.. وقد رشحت الفنانة الكبيرة شيرلى ماكلين عن هذا الدور لجائزة أحسن ممثلة مساعدة فى جوائز الجولدن جلوب أو الكرة الذهبية الأخيرة أواخر عام ٢٠٠٥، كما فاز الفيلم بجائزة أحد أفضل عشرة أفلام ظهرت فى الولايات المتحدة العام الماضى من اتحاد نقاد فينكس.

فى نهاية الفيلم تزوجت روز سيمون ورحلت، لكنه رحيل مزيف تماما بعدما تعلمت الشقيقتان على يد الجدة أن لا المسافات ولا الأماكن هما السبب فى غربة الإنسان عن عائلته وعن ذاته. البحث عن الحب ولو فى كعب الحذاء معاناة تستحق أن يعيش الإنسان من أجلها.. (٥١٣)

## "بنات وسط البلد"

## منظومة مصرية تنوب عن طبقة المكافحين الشعبيين

قصدنا الانتظار بعض الوقت قبل أن نكتب قراءة تحليلية للفيلم المصرى "بنات وسط البلد" ٢٠٠٥ إخراج محمد خان، لنرى كيف سيصمد هذا العمل عمليا أمام معظم الأفلام التافهة الرديئة التى تحيط به وبنا من كل جانب وفاض الكيل من هذا الحصار المخيف..

وقد جاءتنا النتائج على مستويين.. أولا - من الناحية التجارية نجح الفيلم فى الصمود فى السوق التجارى أمام الأعداء، ومازال حتى اليوم ونحن مقبلون على الدفعة الثانية من الأفلام المصرية فى عيد الأضحى يعرض بنجاح كبير فى دور العرض المصرية. على مستوى استقبال الجمهور له لا أحد ينكر أن اسم المخرج محمد خان يحمل درجات من المصداقية والثقة بناها هذا المخرج على مر تاريخه الطويل كمخرج أو مؤلف قصة أو كاتب سيناريو، وقد حرصنا على مشاهدة كل الأفلام المصرية المعروضة فى حفلات الظهيرة وما بعدها فى دور عرض بوسط البلد، التى تشهد نوعية المتفرج البسيط الذى يفتش عن الفن والمتعة بطريقته هو، ويبحث عمن يفهمه ويصنع له عالما بديلا بسيطا؛ لأن الأمور فى الحياة الواقعية معقدة جدا بما يكفى. مع أن كل الأفلام الأخرى أطلقت على نفسها بالزور لقب "أفلام كوميدية" وهى لا تمت لا للكوميديا ولا للفن بصلة أصلا، فقد لمسنا بأنفسنا أعلى نسبة تفاعل جماهيرى من يقظة التلقى والضحكات وحتى التعليقات عالية الصوت مع فيلم "بنات وسط البلد". المفارقة الساخرة أنه العمل الوحيد الذى لم يصنف نفسه عملا كوميديا!

نتوقف أمام فيلم "بنات وسط البلد"لنجده يمثل امتدادا جديدا لسينما محمد خان الذى تولى هنا مهمة الإخراج وتأليف القصة، بينما ترك مهمة السيناريو

والحوار للمؤلفة وسام سليمان التى قدمت من قبل الفيلم الناجح "أحلى الأوقات". بالمقارنة سنجد أن هذا الفيلم ليس أفضل ما قدمه المخرج، لكنه يسير على نفس الدرب فى حب ومتعة الاقتراب من الموطن المصرى البسيط الذى يمثل عامة الشعب بكل ما فيه، دون أن يتطوع أحد أن يرسم له رتوش ماكياج أو يجمله أو يدافع عن تصرفاته أو يخلق له أعذارا. من الطبيعى أن يركز المخرج دائما على هذا المواطن وبيئته التى تمثل جزءً من كل المجتمع الكبير، لكنه جزء من أهم الأجزاء حيث يمثل أساس البنية التحتية وغالبية الطبقة الشعبية المكتسحة فى قوام المجتمع المصرى. الحقيقة أن هذا النوع من الأعمال مثل أفلام الراحلين صلاح أبو سيف وعاطف الطيب تعتبر أبسط مما يجب، لكنها فى الوقت نفسه أعقد مما يجب؛ لأنها تتطلب قدرا عاليا من التفهم والشفافية والتلقائية والوعى بمكنون هذا المواطن الذى يحمل خلاصة الشخصية المصرية الحقيقية، التى تحمل مزيجا نادرا من الفكاهة والحزن فى بوتقة واحدة لتخلق ما يسمى بالكوميديا السوداء أصعب أنواع الكوميديا، لهذا لا يوجد عند محمد خان ما يسمى بالموقف الكوميدى أو الموقف الحزين.كل الأمور مختلطة فى آن واحد وعلينا استقبال الضحكات من بين بحور الدموع والعكس صحيح..

فى فيلم "بنات وسط البلد" قدم المخرج مع السيناريست هذه النوعية من الشخصيات البسيطة غير الخبيثة، لكنه رسم للمتلقى خريطة ليتعرف على تركيبة البطلتين بدءا من الخارج إلى الداخل.. من قلب شوارع القاهرة ومن خلال محل عمل البطلتين ومواقف كل منهما أو مواقفهما معا، نتعرف على الفتاة ياسمين (منه شلبى) التى تكافح فى الحياة منذ الصغر وتعمل الآن عند صاحب محل الكوافير زير النساء المنفلت (أحمد بدير)، وفيما يبدو أن خبرتها الطويلة قد أكسبتها قدرا من الثقة بالنفس والاطمئنان فى التصرف فى الظروف الصعبة.هى لا تهاب الشارع ولا الناس؛ لأنها أصبحت قطعة منهما تذوب فيهما، ذهنها حاضر إلى حد كبير تعرف كيف تديره دائما بنفسها وبسرعة تصل أحيانا إلى حد التهور. خيالها خصب إلى حد كبير، لكنها توظفه دائما فى اتجاه واحد لا يتغير؛ لأنها تموت فى الكذب دون سبب مقنع إلا الاستمتاع التام، وربما بهدف خلق عالم بديل ولو مؤقت يدفعها دفعا إلى الأمام خطوة صغيرة فى محاولة إبداعية شفاهية للتغلب على واقعها المجمد الذى لا يحمل أى جديد. حتى عندما علمت بالمصادفة أن والدها الطيب (أحمد راتب) له زوجة ثانية وأبناء فى السر، لم نرها تنفعل أو تصدم لصالح نفسها وعائلتها لكنها امتصت كل جديد بمنتهى البساطة، وفى لحظة حولته إلى خبر قديم وأمر واقع مفروض دون أدنى تعقيد، بل على العكس استفادت من هذه المعالجة إيجابيا للتعرف على عالم جديد يشبع فضولها ويملأ دنياها الفارغة المكررة، لقد زاد أفراد عائلتها وهذا فى حد ذاته خبر سعيد بالنسبة إليها..

الفتاة الثانية هى جومانه (هند صبرى) التى تعمل بائعة فى محل ملابس وهى الأخرى خبرت الدنيا منذ الصغر، لكن هذه الخبرة الطويلة والاحتكاك الدائم بالبشر من خلال مهنتها لم يطفىء عندها نيران الخجل، لهذا فهى تستمتع دائما فى السر بقراءة الكتب الشيقة جدا بالنسبة إليها من نوعية "ليلة الزفاف" وما شابه. بالتالى ليس غريبا أن تسلم لواء قيادتها لصديقتها وتوءمها ياسمين

طواعية تفعل بها ما تشاء، بل إنها تشكرها من داخلها؛ لأنها تنوب عنها فى اتخاذ القرارات الصغيرة وممارسة الحياة الكبيرة، وارتضت جومانه أن تكون دائما فى موقف رد الفعل وليس الفعل أى المستقبل السلبى وليس المرسل الإيجابى. وعندما ننساق معها من الخارج إلى الداخل سنجد أن عزلتها من النوع الأسوأ؛ لأن والدتها (ماجدة الخطيب) مصابة بالزهايمر ولا تذكر أى شىء باستثناء أن ابنتها هى ابنتها، بينما تكتفى شقيقتها الأخرى بالاتصال بها من البلد العربى الذى تقيم فيه مع زوجها.حتى لو كانت موجودة. من الواضح أن العلاقة مقطوعة مثل حرارة التليفون وحرارة الحب الأسرى..

ثم جاءت نقطة الانطلاق الدرامية فى الفيلم التى ستنجح فى تحريك المياه الراكدة، عندما تتقابل الفتاتان داخل مترو الأنفاق مع الشاب المهذب الجاد سمير (خالد أبو النجا) الذى يعمل شيف بأحد المطاعم متوارثا هذه المهنة من عائلته خاصة والده (عزت أبو عوف)، ومع عثمان (محمد نجاتى) الذى يأخذ الدنيا كلها ضحكة كبيرة، تنقلب معه دائما إلى كذبة كبيرة فيما يتماس مع ياسمين بشكل كبير، ليصبح هذا التشابه من أهم الأسباب التى باعدت بينهما، وأحدثت تقاربا عكسيا بين ياسمين وسمير. المفارقة المضحكة أو لنقل المسلية أن ياسمين قررت فجأة أثناء حديثهما مع الشابين أن تتبادل اسمها مع صديقتها، مع ادعاء مهنة مختلفة تماما لكل منهما، من واقع أن ياسمين تهوى الكذب كهدف وليس كوسيلة، مما يذكرنا بشخصية سامية فى الفيلم المصرى "حبيبتى" إلى حد ما.. لكن متى كان لتبادل الأسماء أى أثر فى انجذاب كل طرف تجاه الآخر؟؟ كل ما حدث أن الفتاتين خاصة جومانه الحقيقية ترتبك فى الكثير من المواقف، مما أدى إلى تولد الضحكات من كوميديا الموقف وكوميديا الشخصية، وكل المفارقات وسوء التفاهم الناتج عن تبادل مواقع الصديقتين كان بهدف منح يومهما أو لحظتهما علامة فارقة بدلا من تجمد النتيجة الزمنية عندهما وتشابه كل الأيام مع بعضهما البعض..

من هذا المنطلق نجد أن المخرج محمد خان وضع بعض الأسس فى منهج التعامل مع هذا السياق المصرى الاجتماعى العاطفى أيضا.. برغم كل الاختلافات الظاهرة بين كل طرف درامى على حدة، فإن الجميع يشترك فى حياة الوحدة والملل والغربة والركود الزمانى المكانى السيكولوجى وتحنيط كل اللحظات محلك سر. لهذا سعى المخرج مع فريق عمله المكون من مدير التصوير كمال عبد العزيز والمؤلف الموسيقى تامر كروان ومهندس الديكور والملابس محمد عطية والموتيرة دينا فاروق للتعامل مع كل الشخصيات فى الخارج والداخل فى كادرات شبه فارغة تقريبا بخلفيات مغلقة، حتى فى الأماكن المفتوحة من شوارع القاهرة الواسعة وفى لحظات الليل والنهار. كل هؤلاء الذين يحيطون بهم من البشر ليسوا إلا كتلة كمية من المخلوقات لا يراها الأبطال ولا يستقبلونها، حيث لا يوجد علاقات قوية صادقة معهم حتى أننا لم نر أى طرف خارجى يتدخل فى أى موقف بأى شكل مؤثر. بناء على تشريح التركيبات الدرامية السابقة نرى أن المخرج أعطى الأولوية فى الصورة لمشاهد ياسمين الحقيقية مهما تبدل اسمها سواء كانت وحدها أم مع جومانة بصفة خاصة. هى القائد والحاكم الذى يلف مواطن شعبها الوحيد جومانه فى فلكها بكل سعادة ورضا. هذا ما انعكس فى

ترتيب الممثلتين أمـام الكـاميرا حسـب الموقـف وتكثيـف التركيـز عليهمـا، كمـا أن المساواة بينهما على مستوى الحركة أو الثبات فى الجلوس أو القيام لـه دلالتـه، التى تعطى الأولوية لياسمين أولا ثـم جومانـه ثانيـا. بمـا أن ياسـمين هـى التـى اخترعت حكاية الكـذب وتبـادل الفتـاتين اسـميهما، وهـى التـى تمسـك بمقاليـد الأحداث بين يديها وكأنها تصنع فيلما وحدها داخل الفيلم الحقيقى، من الطبيعـى أن يسير سياق مونتاج المشاهد فى فلكها يتبعها هـى وخططهـا وقراراتهـا أينمـا وجدت.

كما وظف المخرج محمد خان مترو الأنفاق سواء فى وضع الوقوف أو الحركـة أو اتجاه السير أو سرعة المترو أو وقوف الأبطال أو جلوسـهم متجاورين أو متقابلين أو فى وضع قطرى أو فى أى من الأوضاع المختلفة، مع حساب مـدى كثافـة البشـر من حولهم والتدرج فى التعـايش مـع هـذه الحالـة، حتـى وصـلنا أحيانـا إلـى خلـو المترو تقريبا من البشر، من أجل صنع معادلا مكانيا بصريا لحالـة الصـراع الـدرامى تبعا لكل شخصية على حدة أو اجتماعهم كثنائيات أو ثلاثيات أو رباعيـات متكاملـة فيما يتفق أو يختلف مع الشخصية. علما بأن البحث عـن حـدث ضـخم كامـل فـى هذا العمل لن يؤدى إلى شىء لأنه لا يوجد. المسألة كلها لحظات تسلم بعضـها البعض تماما مثـل أيـام هـؤلاء المـواطنين العـاديين جـدا المتشـابهين إلـى درجـة مثيرة.

إذا كان عنوان الفيلم يشير إلى حيز مكانى بعينه وهو حى وسط البلـد كدلالـة مباشرة وترجمة حرفية، فسـندرك بعد مشاهدة الفيلم أن وسط البلد التـى نراهـا هى قلـب المجتمـع المصـرى بصـفة عامـة، دون اللجـوء إلـى القيـود الزائفـة فـى خريطة مكانية بعينها. وإذا كان سيناريو وسام سليمان قد استقام كثيرا بالمقارنـة مع فيلمها "أحلى الأوقـات" بعـد تعـدد المشـاركين فـى كتابتـه ممـا أحـدث إرباكـا واضحا فى بعض المشاهد، فإن هذا لا يمنع وجود بعـض المشـاهد غيـر المبـررة، مثل لجوء جومانه الحقيقية فجأة إلى سرقة الملابس من المحل الذى تعمـل بـه، وأيضا ردود أفعال عثمان وجومانـه البـاردة فـى لقاءاتهمـا الأخيـرة رغـم حساسـية الموقف، كما أن ملابس محمد عطية جاءت أنيقة أكثر من اللازم خاصة للفتـاتين.. أما عن الأداء التمثيلى فقد وضـح تفـوق خالـد أبـو النجـا ومحمـد نجـاتى فـى أداء دورهمـا بفهـم وتركيـز، وقـدرة علـى خلـق الحضـور والاسـتفادة مـن وجـود مخـرج مخضرم مثل محمد خان يقـدم السـهل الممتنـع، بينمـا جـاء أداء ماجـدة الخطيـب وأحمد بـدير غايـة فـى التكلـف والصـنعة، وأفلتـت الفرصـة مـن هنـد صـبرى ومنـه شـلبى بالترتيـب، وبـدا واضـحا تعجلهمـا فـى أداء المشـهد وتناولـه مـن المنطقـة السطحية منخدعتين ببساطة الشخصية الظاهرية وسلاسة الجو العام. مـن هنـا جاء أداؤهما من الخارج عنـدما تعاملتـا مـع القشـرة الخارجيـة للشخصـيتين، دون الوصول إلى الأبعاد العميقـة التـى تحتـاج إلـى تحضـير ومـذاكرة وتعـايش وانـدماج ورغبة فى التقدم وطموح حقيقى لتقديم فن ممتع دون الاعتماد علـى مـا سـبق لهما تحقيقه على قلته.. (٥١٤)

## "مرحبا بالعائلة/The Family Stone"

## عروس جديدة للعرض فى مزاد علنى!

كيف يعرف الإنسان أنه اختار شريك حياته اختيارا صحيحا؟ عندما يكون معه على طبيعته، عندما يكون معه هو نفسه دون أقنعة أو خجل أو خوف.. من هنا تنبت شجرة العائلة وتكبر، وإلا لو حدث العكس سيثمر نباتا شيطانيا وينهار تحت أقدام أول عاصفة ضعيفة.

نضع هذا المفهوم السابق محل الاختبار ونحن نقدم قراءة تحليلية للفيلم الأمريكى "مرحبا بالعائلة/The Family Stone" ٢٠٠٥ إخراج توماس بيزاتشا؛ لأنه مع الطبيعة البشرية لا يوجد صح وخطأ، لكن التجربة العملية هى الفيصل الوحيد طبقا لتركيبة الشخص ذاته والظروف والملابسات المحيطة. بدأ عرض هذا الفيلم فى السادس عشر من شهر ديسمبر العام الماضى، وقد نال ترشيح أفضل مونتاج لجيفرى فرود من رابطة مونتيرى السينما الأمريكية عام ٢٠٠٥، كما رشحت عنه الممثلة ساره جيسيكا باركر لجائزة أفضل ممثلة فى فيلم كوميدى ضمن جوائز الجولدن جلوب أو الكرة الذهبية العام الماضى. يعتبر هذا الفيلم هو الثانى للسيناريست والمخرج الأمريكى توماس بيزاتشا، بعدما تولى نفس المهمتين فى فيلمه الأول "عدن الكبيرة/Big Eden" ٢٠٠٠، ومن خلاله استطاع أن يلفت إليه الأنظار بقوة. بالتالى نحن أمام فنان موهوب يتلمس خطواته الأولى مهما كانت ناجحة، وليس من العدل أو المنطق التعامل معه بنفس الفكر والمستوى الذى ننتظره من فنان له خبرة السنوات الطويلة والأعمال الكثيرة.

من أهم الركائز التى يقوم عليها فيلم السيناريست والمخرج توماس بيزاتشا أنه يضم عددا كبيرا من الشخصيات يجتمعون سويا أغلب الأحيان، لتتحقق فكرة مفهوم العائلة ويتواصل الخطاب الفكرى المطروح مع المتلقى. كثرة عدد الشخصيات فى حد ذاتها ميزة وعيب فى نفس الوقت.. الميزة أنها تمنح السيناريست والمخرج الموهوب الفرصة للإبداع والتنوع فى الخيال والبناء، كما أنها تمنح الممثلين الفرصة للتنافس الثنائى والجماعى، وعلى كل منهم العثور لنفسه على مكان بين الجميع. أما العيب أو المنحنى الخطر أن هذا الكم من حيث المبدأ يحتاج إلى توازن كبير وحسابات دقيقة وعقلية متيقظة، من أول كتابة الأوراق حتى لحظة التنفيذ واستيعاب الكاميرا ما يزيد عن ثمانية أشخاص دفعة واحدة. من هنا لابد من توفر فريق عمل من الممثلين متفاهم متجانس مهما اتسعت مساحة الاختيار، خاصة وأنهم يظهرون فى ثوب العائلة الواحدة؛ ولو حدثت أى مشاحنات أو ظهر عدم انسجام بين أفراد الممثلين، سيسقط هذا العمل على الفور فى بئر اللامصداقية ويفقد المتلقى مفتاح الاستمتاع تماما. والآن علينا تقديم أفراد العائلة من خلال تعريفهم لأنفسهم، ومن خلال ما سنعرفه نحن عنهم بالمواقف المتوالية، ومهما حاول أحدهم إخفاء حقيقته تحت قشرة سميكة أو ضئيلة. إن عشرة الأيام القليلة والمواجهات الإجبارية المستمرة ستكشف كل شىء مهما كان قاسيا. وقد جاءت هذه المواجهة الإجبارية بسبب اجتماع كل أفراد عائلة "ستون" الأمريكية فى عيد الكريسماس، وفيه ينتظر

الجميع قدوم الابن الأكبر إيفريت ستون (ديرموت مولرونى) مع حبيبته الشابة مريديث مورتون (سارة جسيكا باركر) لتقديمها للعائلة تمهيدا لتقديم خاتم الارتباط إليها. يذكرنا موقف تعرف العائلة على العروس المنتظرة هنا بالفيلم الكوميدى الشهير "اخطبنى رسمى" لروبرت دى نيرو، مع الفارق أن القادم فى الفيلم القديم كان العريس وليست العروسة، كما أن لغة الكوميديا هناك تختلف كثرا عن فيلمنا الحالى، حيث يمزج توماس بيزاتشا بمهارة ووعى بين اللحظات المرحة والإنسانية والحزينة ويتوقف قبل الوصول لمرحلة التعاسة، بفضل المعالجة العاطفية التى يطرحها الفيلم، وتقوم على كوميديا الموقف والشخصية والمفارقات المتوالية من اجتماع العائلة سويا. من حسن الحظ أن المتلقى سيتعرف على عائلة "ستون" بصحبة العروس مريديث فى نفس الوقت، مما يخلق جوا من نضارة المعلومات وخصوبة الاستقبال الأول، ثم يضيف الفيلم ميزة أخرى للمتلقى عندما يفتح له الأبواب السرية، ليرى ماذا يدور فى الغرف المغلقة خلف ظهر العروس. تخبرنا الخريطة العامة لشجرة عائلة ستون أن الابن الأكبر أو العريس إيفريت رجل هادىء مهذب صامت، لا تبدو عليه السعادة الكبيرة رغم دفاعه عن عروسه طوال الوقت، لكنه مع ذلك دفاع يخلو من الحرارة الكافية، وكأن الحرارة مقطوعة ومكتومة تحت كتلة ثلج وبرودة لا أحد يعرف مصدرها.. أما بقية العائلة فتتكون من الأم القوية سبيل ستون (ديان كيتون)، والأب أستاذ الجامعة كيلى ستون (كريج تى. نلسون) الذى أورث ابنه الأكبر الكثير من صفاته وطباعه لكن بمقدار مختلف، والأخت الكبرى سوزانا ستون (إليزابيث ريزر) التى شربت كل ما تتمتع به الأم من كوكتيل الحنان الجارف والقوة المهيمنة وإدارة كل الأمور واحترام زوجها وتقديسها لفكرة العائلة أولا وأخيرا. وهناك الأخت الصغيرة الشقية آمى ستون (راتشل ماك آدامز) التى أشبعت مريديث المسكينة مقالب ساخنة، والأخ المتحرر بن ستون (لوك ويلسون) الذى ينحاز دائما للإنسان وتسانده فوضويته فى مجاراة جنون الحياة، وتقبلها بشكل يختلف عن شقيقه العريس الجاد أكثر من اللازم. وأخيرا هناك الشقيق الأصم ثاد ستون (الممثل الأصم تيرون جيوردانو)، الذى تسبب فى تعليم كل أفراد الأسرة لغة الإشارة ليتحاوروا معه كى لا ينعزل، ومعه صديقه الأسمر باتريك (برايان جى. وايت) الذى يقيم معه علاقة شاذة بمباركة العائلة احتراما لرغباتهما وميولهما. أمام كل هؤلاء تقف العروس المنتظرة مريديث وحيدة لا تدرى ماذا تفعل فى نرفزتها الدائمة، وعدم قدرتها على احتواء أى موقف، وفشلها فى الاقتراب من أى شخص؛ فكانت النتيجة الأولى الإجماع شبه التام على رفض دخولها العائلة رفضا مطلقا. من هنا قسم السيناريست نقطة التحول لتفعيل التصاعد الدرامى على لحظتين صغيرتين مهمتين: الأولى - إشارة الأب الخبير أن مريديث الفتاة العصرية الأنيقة الحادة نموذج المدينة العنيف العملى أكثر من اللازم، تمتلك بالفعل مناطق تميز، لكنها لا تعبر عنها؛ لأنها ببساطة لا تعرفها فى نفسها، والخوف أن يكون ابنه الأكبر يعانى نفس الشىء لهذا اختارها. أما اللحظة الثانية فكانت استدعاء مريديث لشقيقتها جولى مورتون (كلير دين) لتنقذها من الكوارث التى وقعت فيها برأسها وقدميها. مع وصول جولى تصطف عائلة كبيرة فى مواجهة عائلة صغيرة لينقلب كل شىء رأسا على عقب، أو بمعنى أدق يتضح كل شىء؛ لأن الموقف لم يعد يحتمل المجاملة أو الاختباء أكثر من ذلك..

مع وصول الأخت الجميلة الرقيقة والنجدة الشقراء جولى يبدأ كل فرد من أفراد العائلتين فى مواجهة نفسه فى مرآته الداخلية ويتحول موقفه كثيرا، أحيانا بالتدريج المطلوب وأحيانا بزاوية حادة مفاجئة بفعل الصدمة العنيفة. وهو ما يتطلب توازنا أكبر وأكثر قوة من السيناريست فى الحفاظ على قوة أوراقه ومن المخرج فى قيادة فريق العمل خلف الكاميرا لاقتحام أسرار الشخصيات بشكل أعمق، وهو الاختبار الذى كشف عن قدرات الممثلين بما يتناسب مع اختلاف الشخصيات المطروحة وطبقاتها الخارجية والداخلية. وكان لدقة اختيار الممثلين من الأساس مع قدراتهم الجادة وفهمهم لأدوارهم ومراحلها المتطورة سبب كبير فى الحفاظ على رونق هذا الفيلم، مع احتفاظ كل ممثل بشخصيته المستقلة فى ظل تنافس واضح بين الجميع، خاصة فى المشاهد الصعبة الفردية والجماعية للممثلة المخضرمة الكبيرة المتعددة المواهب ديان كيتون. المهم أنه مع وصول سيارة الإسعاف الشقراء كما نطلق عليها تبدأ الثنائيات الثابتة الراكدة فى الخلخلة مع تصاعد المقارنات والتصريحات والمواجهات، وإذا بالعريس يتخلى عن عروسه، وإذا بالعروس تتخلى عن عريسها، ويرتبك كل شىء خاصة بعد اكتشاف مرض الأم بشكل خطير. جمعت الخريطة العائلية الجديدة بعد انتهاء مسلسل الصدمات المتوالية بين الشقيقة الشقراء جولى والأخ الجاد إيفريت كحبيبين رقيقين، والفتاة الجميلة الحادة مريديث والشقيق الأخر المتحرر بن كحبيبين متفاهمين. أى أن الجميع تبادل المواقع بشكل عكسى تماما بعدما رأى كل منهم نفسه فى مرآته الحقيقية، والتى تولدت عندما رأى كل منهم نفسه على حقيقتها مع الآخر، وفى لحظة واحدة خطيرة قصيرة أو طويلة تأكد العشاق الأربعة أنهم عثروا على الحب الحقيقى الممتزج بالسماح والغفران. هذه الوحدة العائلية المتماسكة التى زرعها الفيلم بشكل قوى، تحيلنا إلى الدافع الحقيقى لاختيار عيد الكريسماس إطارا زمنيا لكل ما حدث، بما يحمله من مدلول نفسى دينى عاطفى عقلانى، مع أن الفيلم لم يقدم حوارات مباشرة فى هذه المناطق، لكن الأهم أنه قدم أفعالا عملية جمعت كل الدلالات والإحالات فى سلة واحدة. من باب التلاعب الإيجابى بالألفاظ أيضا نجد أن اسم العائلة هو "ستون" أى "حجر"، كما كثف الفيلم خلاصة رسالته فى آفيش الإعلانات فى إبراز إصبع يد يحمل خاتم الزواج، وهو الذى يمثل بدوره حجر الأساس فى الحياة العائلية والخطوة الأولى لاستكمال المشوار بشكل ثنائى وروح أقوى وأعمق. لكن كل هذا لا يتحقق إلا إذا عثر الجميع على الأساس الحقيقى المعنوى قبل ترجمته إلى خاتم ملموس، ولو لم يتحقق هذا لن يساوى هذا الخاتم شيئا، وربما يتحول إلى قيد مخيف خانق لا سبيل إلى التحرر منه إلا بالتخلص منه نهائيا.

أهم ما يميز هذا الفيلم أنه يحمل قدرا محترما من الإبداع، لكن السيناريست والمخرج توماس بيزاتشا يقدم كل شىء بهدوء دون إعلان أو ادعاء أو مظهرية، مدركا تماما أنه يصنع فيلما عائليا أولا وأخيرا يحمل صبغة كوميدية إلى حد ما، يهتم بالإنسان وإبداعه أكثر من إبداع الآلة الصماء. وقد اتبع المخرج أسلوب السهل الممتنع فى عمله، وسار على منهج بصرى سمعى يتعامل مع كل شخصية على حدة حسب درجة فهمها لنفسها ومن حولها فى هذه المرحلة مهما كانت، ثم يترك لها الحرية الكاملة كى تستكشف نقاط اتفاقها واختلافها مع

نفسـها أولا ثم مع الآخرين كى تستكمل المربـع النـاقص فـى لوحـة حياتهـا. وبـدا واضحا أن المخرج يحترم شخصياته ويحبها ويعاملها علـى قـدر عقولهـا، ويتحملهـا مهمـا فعلـت ويمنحهـا العديـد مـن الفـرص لاسـتعادة ذاتهـا وإسـعاد نفسـها، مـع الاحتفاظ بكل الأبواب منفتحة على مصراعيها للغفران الذى يؤدى فى النهاية إلـى التصالح مع النفس ويحقق النهاية السعيدة، التى تعد من أحـد أهـم أركـان البنـاء الكوميدى الراقى فى نظرته الهادئة المتكيفة المتسـاهلة مـع الحيـاة. إذا كنـا قـد ذكرنا صعوبة الاعتماد على كم كبير من الشخصيات بإيجابياته ومخـاطره، فيمكننـا أن نضيف إلى صعوبة السيناريو والإخراج هنا طبيعة التعامل مع حياة عائلية خـلال ما يقرب من يومين أو ثلاثة حتى يحدث كل شىء مع أنه فى الواقـع لا يحـدث أى شىء.. أى إننا إذا حاولنا البحث عن أحـداث متواليـة أو حـوارات مطولـة أو مواقـف مكتملة أو تركيز بعينه على خط ما، فلـن نجـد سـوى تفاصيل حيـاة يوميـة عاديـة جدا دون حدث ضخم مع عبارات مبتـورة وجمـل لا تكتمـل وكلمـات طـائرة ونظـرات صامتة قادمة من شخصيات متعـددة متفاهمـة، بحيـث تصبح القضـية ذاتهـا هـى البطل الحقيقى فى هذا الفيلم.

نجح المخرج فى تكوين وجهة نظر متطابقة متكاملة بين ما كتب علـى الأوراق وبين ما نفذ أمام الكاميرا، وسار بفريق عملـه المكـون مـن مـدير التصـوير جوناثـان براون والمؤلف الموسيقى مايكل جياتشينو والمونتير جيفرى فرود لتحقيـق نفـس الرسالة. لقد تعامل مع كل مراحل الصراع الدرامى بأسلوب مختلـف يسـتكمل مـا سـبقه دون أن ينعـزل عنـه، خاصـة أن خطـوط كـل الشخصـيات وحلقـات الحبكـات الفرعية تسير متداخلة مع بعضها الـبعض بـروح الفريـق الواحـد وبمنطـق السـبب والنتيجـة. فـى ظـل منهجـه الهـادىء اعتمـد المخـرج فـى المرحلـة الأولـى التـى شهدت استقبال العائلة للحبيبة مريديث على التكتل العائلى فـى الـرأى، بـرفض الزائـرة باسـتثناء الأب وابنـه بـن بـدون تصـريح مباشـر، ممـا أوجـب اجتمـاع كـل المتكتلـين فـى رقعـة واحـدة ضـيقة دافئـة بالبيـت، أو تبـادلهم المراكـز والمواقـع باستمرار، بحيث يبدأ كل منهم من حيث انتهى الآخر فى حواره بـالقول أو بمجـرد الإيماءة فى المشـهد الواحـد أو فـى المشـاهد المتواليـة. المهـم أن كـل سـياق المونتاج والتصوير والموسيقى فى المرحلة الأولى سـعى بجديـة وسلاسـة إلـى تأسـيس فكرة العائلة بكل ما فيهـا مـن قـرب وتعـاطف وتوحـد، وكأننـا فـى النهايـة نشاهد شخصا واحدا منشطرا علـى هيئـات متعـددة مهمـا تشـاكس حتـى بينـه وبين نفسـه. كان من الطبيعى أن يحفل هذا الجزء بشعلة ثورية حبيسة سـتنفجر بعد قليل جدا، نتيجة تكتل معظم العائلة وعلـى رأسـها الأم صـاحبة التـأثير الأكبـر ضد فرد واحد مهما كانت سلبياته. المشكلة أن مريديث الوحيدة تعانى أصـلا مـن فقدان الثقة بالذات، مما هيأهـا أكثـر إلـى اسـتقبال كـل الصـدمات بشـكل صـارخ عالى الصوت مبـالغ فيـه؛ لأن الجـرح السـاخن داخلهـا ينفـتح بالتـدريج علـى غيـر رغبتها. لهـذا عمـد الفـيلم فـى هـذه المرحلـة إلـى الفصـل الـدائم بـين الفـريقين بالعلامات السمعية أو البصرية الصريحة مثل حـاجز المنضـدة بينهمـا، وبعـد انتهـاء دورها الإرشـادى استغنى المخرج عـن هـذه العلامـات، بعـدما تأكـد رفـض العائلـة للوافدة الجديدة بكل قوة، وتأكدنا نحـن أن حالـة التنـافر لـن تنتهـى أبـدا حتـى لـو وقفت الحبيبة المذعورة على أقدام الجميع. ثم جاءت المرحلة التالية مـن الفـيلم عندما بدأت الأمور تتكشـف أمام الشخصيات فى كل الجهـات، وخـرج المخـرج مـن

أسر بيت العائلة وسار مع كل شخصية فى اتجاه علـى قلـة المشـاهد الخارجيـة فى الفيلم، لكنه كان خروجا ظاهريا من المكان ولا يعنى الخروج عـن روح الفـيلم. أى أن المخرج السيناريست وجد حلا بسيطا ذكيـا للحفـاظ علـى مفهـوم الأسـرة المتفرقة الآن إلى حد ما، عندما قفـز فـى ظـل مونتـاج متـوازى بـين الجميـع هنـا وهنـاك، وربـط بيـنهم مـع اخـتلاف المواقـف بأغنيـة واحـدة تتـردد فـى الخلفيـة تشاهدها الابنة الكبرى سوزانا فى تليفزيون البيت، ليؤكد مرة أخرى على مفهوم حجر أساس العائلة ومركزه هذا البيت القوى فى أساسه. كما كانت هذه اللحظة إيذانا ببدء انسحاب الأم مـن حيـاة الأسـرة بفعـل فراقهـا الحيـاة كمـا أخبرونـا دون رؤيتها، وجاء اختيار سوزانا لأنها أكثر من يشـبهها رغـم قلـة مشـاهدها وحوارهـا، لكنها مع ذلك كانت الأكثر تأثيرا وإن كانت ستأخذ دورها فى المستقبل القريب.

الخلاصة أن المخرج توماس بيزاتشا تميز بقدرته على السرد المتواصـل بهـدوء دون ضجيج على قدر موهبته خبرته، مع العثور على حلـول دراميـة بصـرية ناجحـة بأبســط الطــرق الممكنــة. وكمــا يقولــون إن أبســط الأشــياء أمتعهــا علــى الإطلاق..(٥١٥)

### "المرح مع ديك وجين/Fun With Dick And Jane"

### محاكمة ساخرة لمواطن عاطل بالإكراه!

أحيانـا تـدمع عـين الإنســان وســط ضـحكاته، وأحيانـا يضـحك الإنســان وســط دموعه.. فعلان متنافران متناقضان لا يطيقان بعضـهما الـبعض، مـع ذلـك يجتمعـان فى لحظة واحدة بشكل غير منطقى، بالتالى هى لحظة خطيرة مختلة المـوازين يعيشـها صـاحبها ولا يعـرف مصيره معهـا؛ لأنـه لـم يعـد يعـرف نفسـه التـى كـان يعرفها..

هكذا وجد ديك وجين أنفسـهما فـى موقـف لا يحسـدان عليـه، وكـان عليهمـا خلط الدموع بالضحكات فى وصفة سـحرية تقـف علـى رأسـها ليسـتحقا أن يكونـا بطلى الفيلم الأمريكى الكوميدى الحديث "المرح مع ديك وجـين/ Fun With Dick And Jane" ٢٠٠٥ إخراج دين باريزوت. إذا كان المخرج له بـاع طويـل فـى الأعمـال التليفزيونية، فيكفـى أن نتفـاءل بالكوميـديا المطروحـة فـى هـذا الفـيلم طالمـا أن بطله هو النجم جيم كارى. لكن التفاؤل لا يأتى فقط من سجل كارى الطويل، بـل يتجدد من خلال ملاحظة العشر سنوات الأخيرة من حياة هذا الفنان، الذى تخلى فيها عن الكوميديا المسـطحة وبـدأ يـدخل فـى قضـايا عميقـة صـعبة تبـرز قدراتـه الفنية الإبداعية والفكرية بشكل أكبر وأفضل. من بين أفلامه المختلفـة نـذكر مـثلا الفـيلم الجـرىء "يوميـات ترومـان/Truman Show " ١٩٩٨ وفيلمـه الآخـر "أنـا وأنـا وهى/Me, Myself And Irene" ٢٠٠٠ و"جرينش/Grinch" ٢٠٠٠ وأخيرا "مغـامرات ليمونى سـنيكت/Lemony Snicket's: A Series Of Unforunate Events" ٢٠٠٤. من خلال حصيلة أعمـال جـيم كـارى علـى جميـع المراحـل سـنجدنا أمـام ممثـل موهوب يجيد التواصل تماما مع الجمهور، يمتلك القدرة الإنسانية على بناء جسـور

الثقة بملامحه المرحة الطفولية إلى حد ما، مع قدراته الجسدية المرنة ورشاقته وتدريبه المستمر الواضح على التلوين الصوتى والتحكم فى تعبيرات الوجه تصل أحيانا إلى درجة عالية، عندما يريد وعندما يسعفه المخرج مع الأوراق، بالإضافة إلى امتلاكه كاريزما خاصة أنه أغلب الأحوال لا يتخلى عن طبيعة المواطن العادى تماما فيما يشبه الشريحة الغالبة من الجمهور بقدر أو بآخر، بالتالى أصبحت موهبة جيم كارى ملكية عامة للجميع دون وساطة. كما نلاحظ أنه يهتم بتطوير نفسه بمنطق إيجابى ويخطط ويسعى وينفذ طالما أنه يملك، دون انتظار تعطف الحظ السعيد ليطرق بابه من تلقاء نفسه، لهذا سنجده أحد منتجى هذا الفيلم الحديث الذى يحمل ذكرى قديمة مع متفرجى السينما العالمية والمصرية أيضا. هذا الفيلم الكوميدى الذى كتب له القصة والسيناريو جاد أباتو ونيكولاس ستولر مع زميلهما مؤلف القصة الثالث جيرالد جيزر هو إعادة صريحة مباشرة للفيلم الأمريكى القديم الشهير الذى يحمل نفس الاسم من إخراج تيد كوتشيف إنتاج عام ١٩٧٧ ، ولعب بطولته النجمان الكبيران جورج سيجال وجين فوندا. وقد تم اقتباس هذا الفيلم القديم فى السينما المصرية أيضا، وتحول إلى الفيلم الكوميدى الشهير "عصابة حمادة وتوتو " إنتاج عام ١٩٧٦ من إخراج محمد عبد العزيز، وقد لعب بطولته عادل إمام مع لبلبة. أما الجديد الذى يطرحه الفيلم الأمريكى الحديث فهو ربط القضية الرئيسية بالظروف التى يمر بها المجتمع الأمريكى فى إطار المنظومة العالمية، ومدى مصداقية هذا الحلم الوردى لدى مواطنيه أولا فى ظل الهيمنة الرأسمالية الهائلة على كل شىء..

وعدنا الفيلم طبقا لعنوانه برحلة مرح هائلة مع بطليه، لكن الحقيقة أنه أوفى بوعده وفى نفس الوقت لم يف به.. أهم ما يميز هذا الفيلم هى مساحة الإبداع الواسعة التى تركها المخرج دين باريزوت لممثليه لكى يوظفوا كل أدواتهم، ليس لخدمة شخصياتهم فقط بل لخدمة الصورة العامة للمجتمع الأمريكى ذاته حسب تقلباته العاصفة الطاحنة المفاجئة بالصوت والصورة، ولو انقلب الأمر إلى نزعة كاريكاتيرية مبالغة. المدعو ديك هاربر (جيم كارى) موظف محترم جدا مجتهد جدا ناجح جدا أنيق جدا فى مؤسسة استثمارية عملاقة يمتلكها رجل الأعمال الرهيب جاك (أليك بالدوين)، ويلهث فى كل مكان داخل وخارج بيته الفاخر لضمان استمرارية نجاحه فى عمله الذى يعشقه، وقد أضفنا مع كل صفاته مبالغة "جدا" كما صور لنا الفيلم لتثبيت الأساس الأول وزرعه فى قنوات استقبال المتلقى بنجاح كبير. ولو لم يفعل ذلك وينجح فيه فلن يشعر أحد بمدى التحول التدريجى ثم الحاد غير المتوقع فى أحوال هذه العائلة، وسيسقط الفيلم من القمة كالورقة الطائرة؛ لأن مدى قسوة هذا التحول كفعل وسبب ونتيجة هى قضية الفيلم الأساسية. ومثلما يلهث ديك فى كل شىء نجد زوجته الجميلة جين (تيا ليونى) تصرخ وهى تعمل، تهرول وهى تطبخ، تتعثر وهى تتكلم، وكأنها مخلوق له كل أيادى البشر وكل أرجل البشر.مع ذلك هو لا يهدأ؛ لأن هناك من يلاحقه فى ماراثون الدنيا الرهيب، حتى لو كان العدو المجهول غير مرئى. صحيح أن المخرج دين باريزوت لم يستغرق وقتا طويلا فى هذه المرحلة المزدحمة، التى تبدو سعيدة أو على الأقل خالية من المشاكل، لكنه مع ذلك استطاع تكثيف الحالة العامة من خلال أقل عدد من المشاهد، مستخدما العلامات الدالة والإحالات العامة السهلة دون فلسفة لمخاطبة كل مستويات الجمهور، وهو على وعى

بخطورة فقدان أى شريحة من جمهوره على اعتبار أن ديك وجين يمثلان النسبة الغالبة من مجتمعه ومن مجتمعات غيره أيضا على كافة المستويات. وقد لخص الفيلم كل المعلومات من خلال وقوف جين فى مطبخ بيتها تطبخ بيد وتمسك سماعة التليفون باليد الأخرى تناقش أمور العمل، وفى نفس الوقت ترفع ابنها الصغير بيلى (آرون مايكل دروزن) فوق كتفها وتخاطبه وتراقبه فى الطريق، وفى نفس الوقت أيضا ترد على زوجها الذى يتحدث معها من الخلف فى موضوع مختلف تماما، كل هذا وهى تتكلم بسرعة مائة كلمة فى الدقيقة وتحرك كل أعضائها بسرعة متناهية ولو منحت جسدها أوامر مختلفة فى نفس الوقت، مع ذلك مازالت تفتح الخط مع الأربع جبهات التى تحارب فيها بكفاءة تامة وباقتدار آلى رهيب. بالفعل لقد كنا نشاهد آلة مجهدة تماما وليست إنسانة جميلة تستمتع بالدنيا. ولم نعد نعرف من الذى يستعبد من.. الإنسان أم المال ومتطلبات الحياة؟ سؤال خطير انهمك الفيلم فى إجابته طوال الوقت على طريقته، لكن الاستعباد له ألف طريقة والحرية لها طريق واحد فقط.. هذه الصورة الكاريكاتورية المكثفة التى لخص بها الفيلم مدى توحش الحياة البرجماتية فى أمريكا تحت وطأة الحفاظ على مصدر الرزق، قدم من خلالها المخرج دين باريزوت أول أوراق منهجه السينمائى، وهى المرونة الرشيقة فى التعامل مع المعطيات المادية كملابس وإكسسوار وأدوات، وأيضا مع المعطيات البشرية مثل الممثلين والفريق وراء الكاميرا. بدون فلسفة انهمك مدير التصوير جيرسى زيلنسكى والمونتير دون تسيمرمان والمؤلف الموسيقى راندال بوستر فى تجسيد مدى جدية وفوضوية حياة ديك وجين من اللحظة الأولى بمنطق التعاطف والمصارحة معا، بالإضافة إلى تفهم أبعاد القضية المطروحة لتجسيد البطلين كجزء من كل المجتمع الأمريكى، كاستعارة تلخيصية لكل ما لا نراه فى البيوت المغلقة على من فيها. أى أن الفيلم حرص طوال هذه المرحلة القصيرة على إبراز البطلين فى حياتهما الخاصة داخل بيتهما كشخصيتين مستقلتين، ثم مراقبتهما فى لحظات قصيرة منتقاة داخل عملهما كى نتأكد أن كل من حولهما يشبههما تماما. الكل ينطبق عليه مواصفات ديك وجين بالصوت والصورة وكأنهم مخلوقات عالم والت ديزنى تتحرك وتتكلم بسرعة مضاعفة داخل منظومة كبيرة لا أحد يعرف من يحركها. هنا يأتى السؤال: هل عدم المعرفة والحياة كماكينات مستعبدة أفضل أم المعرفة والحياة كماكينات مستعبدة أيضل هو الأفضل؟ تأتينا مرحلة موازنة الاختيارات عندما يستخدم رئيس المؤسسة الرأسمالية العملاقة جاك بالتعاون مع مستشاره المخضرم فرانك (ريتشارد جنكنس) موظفهم النشيط جدا والبرىء جدا ديك، الذى يقطع كل المسافات القصيرة والطويلة بالعدو والهرولة والتزحلق والطيران إن أمكن ليسبق غيره مثله مثل الباقين، وإذا بسيد العمل يجعله أضحوكة المجتمع فى التليفزيون على الهواء مباشرة، ويعلن إفلاس الشركة وطرد كل الموظفين بمن فيهم ديك، الذى نصح زوجته بالاستقالة؛ لأنه حصل على ترقية عظيمة، ليتضاعف سوء الحظ الناتج عن الثقة الزائدة بمن لا يستحق. وإذا بالأسرة الصغيرة تصبح بلا مأوى، وينهار كل شىء بدون ذنب وبدون مقدمات أيضا..

أقصر الطرق خط مستقيم.. حكمة أخلاقية صريحة عظيمة لا جدوى لها ولا نفع مع عائلة ديك التى انقلب حالها إلى الفقر المدقع، واختفى الأثاث واتسخت

الملابـس وانقطعـت الكهربـاء وتبخـر المـاء وانكتمـت الضـحكات وشـاخت الوجـوه وحزنت القلوب. وأصبح كل هم ديك مع جين مع بقية الموظفين المطـرودين علـى أثر لعبة صاحب رأس المال الدنيئة ضرب الأخماس فى الأسداس كل لحظـة، لعـل الناتج يتغير وينقلب إلى جملة مفيدة فى هذه الحيـاة الفقيـرة الكريهـة المخيفـة، التى لم يقـف فيهـا إلـى جـانبهم سـوى مربيـة الطفـل الإسـبانية بلانكـا (جلوريـا جارويا). وأخيرا يكتشـف ديك السـاذج أن هناك خطا أقصر من الخط المستقيم يصل به إلى هدفه، وإذا بالمخرج دين باريزوت يفتح كل طاقات ونوافـذ وأبـواب الكوميـديا السوداء الموجعة مع تزايد الكوارث التى تحل على ديك وجين، مع اكتشـاف ديـك الخطير المسالم جدا بطبعه أن الأخ مكيافيللى كان عنده مليون حق عندما أقر أن الغاية تبرر الوسيلة. صحيح أن ديك فشـل عدة مرات فى صحبة جين التـى ترافقـه فى كل خطواته أن يصبح لصا، لكن جاء إنذار طردهما من البيت ليتجرأ الاثنان لأول مـرة علـى سـرقة سـوبر ماركـت، وليسـددا أخيـر أول فـاتورة مـن تـلال الفـواتير المتراكمة عليهما.. وبعدها تتماشى طبيعتهما المرحـة مـع عثورهمـا أخيـرا علـى الطريق الصحيح؛ فيبتكران عدة طـرق كوميديـة للتنكـر والأقنعـة دون أذيـة أى فـرد بعينه، اللهم إلا هذا المجتمع الذى عاقبهما بمنتهى القسوة والتوحش بـلا ذنـب. ثم يتضح أن الكثير غيرهما على الأقل من أصـدقائهما مـن ضـحايا نفـس الشـركة المنكوبة التى يتسـلى صـاحبها بالتلاعـب بحيـاة وأرزاق النـاس، يسـلكون نفـس الاتجاه من فرط اليـأس والملـل والإحبـاط؛ فتخـتلط الـدموع بالضـحكات والضـحكات بالدموع فى قلب هذا الحلم الأمريكى المزيف، الذى اكتشـفوا معـه أنـه كـابوس لا مفر منه. بالتالى ليس السؤال الصحيح هو مدى أفضلية المعرفة مـن عـدمها، بـل السؤال هو : مـاذا بعـد أن تعـرف لأن المعرفـة سـتأتى إليـك رغمـا عنـك فـى كـل الأحوال علـى المسـتوى الفـردى والجمعـى، طالمـا أن الجميـع أشـخاص وأنمـاط يدورون كتروس مفككة داخل ماكينة المجتمع الأمريكى الرأسمالى الكبير؟

نعود إلى أهم مميـزات مـنهج المخـرج الـذى نجـح فـى خلـق وتطـوير كوميـديا صعبة برؤية سياسـية اقتصـادية صـريحة جريئـة بسـيطة أيضـا رغـم عمقهـا، بلغـة كوميدية متنوعة بين الموقف والشخصية والمفارقات المتواليـة مـن تطـور أو تحـول الشخصيات، فى ظل رؤية عصرية نقدية تحليلية للمجتمع المحـيط تجسـد علاقـة الفرد بالمجتمع، وعلاقـة الدولـة المهيمنـة بالـدول الأصـغر علـى مسـتوى التأويـل الأبعـد. اختيـار نقطـة بدايـة وانتهـاء كـل مشـهد لعـب دورا ملموسـا فـى تفجيـر الكوميديا واستمرارية المفاجآت بلا انقطاع. بمعنى أننا نفاجأ مثلا بتنكر ديك وجين فى هيئة غريبة جدا مضحكة بالفعل وهمـا يـدخلان محـلا مـا، أو أنهمـا فـى قلبـه فعـلا يهـددان الجميـع بمسـدس ميـاه، دون أن يعطلنـا الفـيلم فـى متابعـة أى تفصيلات مبكرة لتحديد المكان وإعداد الخطة وما شـابه؛ لأنـه يعـرف هدفـه جيـدا. وفى داخل عمليـة السـرقة ذاتهـا لا يشـغل المخـرج نفسـه بمتابعـة كـل صـغيرة وكبيرة، لكنه يتعاون مع المونتاج والتصوير والموسيقى فى القفز سـريعا فـوق كـل شـىء. أولا - لبيان تعـدد مـرات السـرقة نفسـها. ثانيـا - لمتابعـة الخريطـة العامـة لتطورات شخصيتى ديك وجين. ثالثا - لالتقاط ردود الأفعال المذهولـة والمتعاطفـة أحيانا وليسـت الغاضـبة الناقمـة لبقيـة المـواطنين المهـددين والمسـروقين أيضـا. رابعا- لتأكيد أنه رغم كل شـىء يظل البطلان لا يعرفان لغة الاحتـراف ويقعـان فـى أخطاء ساذجة رغم ذكاء الخطة ومرحها. هذا هو الوعد بالمرح الذى قطعـه الفـيلم

على نفسه من البداية، لهذا قلنا إنه أوفى به لكنه لم يلتزم به من باب المفارقة المتوالية. إذا أتاح السيناريو مساحة أكبر لدور الابن الصغير والخادمة، فستتزايد المساحات المستثمرة والتى يحتملها الفيلم، خاصة أن الفيلم قصد تماما عدم تعريفنا نهائيا بأى من عائلة البطلين أو أصدقائهما وكأنهما منعزلان فى كوكب آخر تماما، ليلعبا دور الاستعارة المكثفة الصريحة للمجتمع الأمريكى ككل دون أن نطرق أبواب كل بيت على حدة. شخصيات قليلة جدا وأنماط كثيرة جدا حاول بها الفيلم الإلحاح على الخطاب الفكرى المطروح بلغة التلخيص المتواصل، ويظل للثنائى الأبطال جيم كارى وتيا ليونى كوحدة واحدة لا تنفصل أبدا ومن خلفهما أليك بالدوين وريتشارد جنكنس الدور الأكبر فى نجاح هذا الفيلم؛ لأن كل منهم تفهم الحدود الجادة بين مظهر الشخصية ومخبرها وعلاقتها بمن حولها بدرجات مختلفة.

أخيرا وبعد عذاب استوعب الحبيبان المخلصان ديك وجين الدرس وانضما إلى قائمة المنتفعين بمبدأ مكيافيللى الشهير، وتأكد المواطنان البريئان جدا أن الغاية بالفعل تبرر الوسيلة مع خالص الأسف والألم والمرح.. (٥١٦)

## "أوليفر تويست/Oliver Twist"

## رحلة كفاح منحوتة على جدار الزمن

عندما سأل الصبى الصغير عن مزيد من الطعام ولم يجبه أحد، تأكد أنه قد أصبح يتيما بمعنى الكلمة، يتيما إلى الأبد.. من يومها اتخذ الصبى الصغير العقل والده والأدب والدته، وقرر أن يخوض الحياة بكل ما فيها ويربى نفسه بنفسه، وصنع بيديه قصة كفاح عظيمة التصقت باسمه الشهير "أوليفر تويست"..

هذا هو اسم البطل واسم الفيلم البريطانى الفرنسى التشيكى الحديث إنتاج ٢٠٠٥ إخراج الفرنسى المخضرم الشهير رومان بولانسكى (١٩٣٣- )، وفيلم "أوليفر تويست" هو فيلمه التالى مباشرة بعد فيلمه الكبير "عازف البيانو / The Pianist" ٢٠٠٢، كما أن بولانسكى فنان متعدد المواهب ويتنقل بين الإخراج وكتابة السيناريو والإنتاج والتمثيل أيضا.

من المعروف أن الكثيرين من عشاق الأدب بصفة عامة والأدب الإنجليزى بصفة خاصة لهم حكاية غرام طويلة ومؤثرة ومشوقة مع أعمال الروائى الإنجليزى الموهوب تشارلز ديكنز (٧ / ٢ / ١٨١٢ - ٩ / ٧ / ١٨٧٠)، كما وقع فى غرامه أيضا منتجو السينما فى كل العصور، وقدموا له أبرز أعماله مثل "أوليفر تويست" و"ديفيد كوبرفيلد" و"الآمال الكبرى" بمعالجات مختلفة متطورة حسب الرؤية الدرامية المطروحة. الدليل على ذلك أننا إذا قمنا بحصر رقمى للأفلام السينمائية التى استلهمت رواية ديكنز مباشرة وحملت اسم "أوليفر تويست"، فسنجد أنفسنا نرجع إلى الخلف عشرات السنين ونبدأ منذ عام ١٩٠٩ عندما قدمت الرواية لأول مرة فى السينما من خلال فيلم رسوم متحركة صامت مصنف للأطفال، وبعدها توالت الأعمال السينمائية الأمريكية عام ١٩١٢، ١٩١٦ إخراج

جيمس يانج عام ١٩٢٢ إخراج فرانك لويد عام ١٩٣٣ إخراج وليام جـى. كـوين. ثـم نصل إلى أحد أشـهر وأهم الاسـتلهامات الإنجليزية عـام ١٩٤٨ إخـراج ديفيـد لـين، ومن بعده معالجة بريطانية أخرى موسـيقية نجحت نجاحا سـاحقا بعنـوان "أوليفـر" عام ١٩٦٨ إخـراج كـارول ري، هـذا بخـلاف العديـد مـن الأفـلام التليفزيونيـة التـى حققت نجاحات كبيرة أيضا ولا يتسـع المجـال لـذكرها هنـا. نحـن أمـام كنـز روائـى سينمائى لا يفنى معروف مسبقا أنه يقدم حياة الإنجليز الواقعية تماما فى العصر الفكتورى، أى فى القرن التاسـع عشـر بكـل التفاصـيل الصـغيرة الهامـة والممتعـة أيضا التى يتقنها ديكنز. الحقيقة أن قصة كفاح الصـبى أوليفـر تويسـت وحـده فـى عالم الكبار المتوحش كما سنرى ترتبط إنسـانيا وفكريا وسياسـيا بالعصور الزمانيـة المختلفة، خاصة عندما تكون الحياة من وجهة نظر طفل. كما أنها ترتبط بالمتلقى أيضا ارتباطا وثيقا من الناحية النفسية؛ لأنه فى عز لحظـات الإحبـاط القاتـل يكـون الإنسـان فى أمس الحاجة إلى نموذج مكافح يحاول ويفشـل ثم ينجح فى النهاية، يسـتعيره المتلقى لحظات بكل ما فيه ليمنحه القوة والإصرار والعزيمة والأمـل فـى الغـد مهمـا ابتعـد، ويمنحـه الدفعـة الداخليـة كـى لا يتعثـر ويتخلـف عـن ركـب المكافحين الصابرين الأقوياء مثـل أوليفـر تويسـت وأمثالـه. بالتـالى لابـد أن هنـاك وجهة نظر يريد المخرج الفرنسـى رومـان بولانسـكى طرحهـا، تختلـف عـن منظـور الأعمال السـابقة، وإلا سيصبح نسخة كربونية لا تضيف فكرا جديـدا. مـن الملاحـظ أيضا أن أعمال ديكنز الصعبة القائمة على شخصيات مركبـة تسـتلزم طـاقم عمـل ماهر مثقـف خلـف وأمـام الكـاميرا، مـع ذلـك سـنجد أن هنـاك ممثلـين يجسـدان اثنتين من أهم الشخصيات المحورية الصعبة فى هذا الفيلم يقفان أمـام كـاميرات السـينما للمرة الأولى فى حياتهما، هما الممثل البريطـانى الصـغير بـارنى كـلارك الذى يبلغ من العمر أحد عشـر عامـا ويلعـب دور أوليفـر تويسـت، وقـدم مـن قبـل فيلمين تليفزيونيين ناجحين، والممثلة الإنجليزية يان روى التى تلعب دور نانسـى. فقد كان الاثنان من أبرز العناصر نجاحا فى سياق العمل ككل، مما يؤكد أن هنـاك مخرجا جريئا قويا يقف خلف هذا العمل..

"السـماء تمطر حظا تعيسـا".. هذا هو خير ملخص لمجمـل أحـداث هـذا الفـيلم الذى كتب له السـيناريو رونالد هارwood، لندرك إلـى أى مـدى كـافح الطفـل الصـغير أوليفر تويسـت ليجد لنفسـه مكانا فى هذه الحياة. بقدر ما أمطرته السـماء حظوظا تعيسـة فى البداية، بقدر ما غمرته بنهاية سعيدة اسـتحقها جـزاء لسـعيه وذكـاءه وإصراره على أن يكون هو نفسـه، مع غفران ما ارتكبه مـن آثـام تحـت ضـغوط أكبـر من عمره ومن احتماله. فى النصـف الأول مـن القـرن التاسـع عشـر وجـد الطفـل الصغير أوليفر تويسـت (بارنى كلارك) نفسـه يتيما وحيدا فى هـذه الـدنيا الواسـعة بلا أبوين، وتنقل من بيت إلى بيت ومن متجبر إلى آخر بلا رحمة أو إنسـانية حتـى قرر الصبى الصغير ذو العقل الكبير أن يبدأ رحلة حياته بنفسـه ويتخـذ طريقـه إلـى مدينة لندن الواسعة، وهو لا يعرف فيها أحدا ولا يصحبه غير كسـرة خبز وخُرج قـذر صغير على قدر عمره الصغير. من سـوء حظ قليل إلى سـوء حظ كبير يلتقـى هنـاك فى لندن الواسعة مع الصبى الأكبر منه قليلا الشـهير بلقب المراوغ (هـارى إدن)، الذى يحترف سـرقة الأشـياء الخفيفـة مـن المـأكولات والملابـس والنقـود بمهـارة يحسـد عليها. لكن سرعان مـا يتضـح أن هـذا الفنـان الصـغير هـو التلميـذ النجيـب للفنان الكبير فاجن (بن كنجسـلى)، الذى يدير عصابة متكاملة من أطفال الشـوارع

البارعين فى كل شىء، ويسرقون الكحل من العين كما يقولون دون أدنى ضجيج وبموهبة نادرة بفضل جرعات مكثفة من التدريب تستحق التأمل الطويل. لم يكن فاجن بظهره الأحدب وقدميه غير المستقيمتين ووجهه القبيح وفمه الطارد لمعظم أسنانه مثل النمط الشهير من رؤساء عصابات الأطفال.هذا النمط الشهير يسهل على أى مؤلف رسم إطاره الخارجى، وهو يهين الأطفال ويعذبهم ويصنع عاهاتهم، ولعلنا نذكر مع فارق التشبيه نمط المعلمة دواهى التى لعبت دورها الفنانة الكبيرة الراحلة نجمة إبراهيم فى الفيلم المصرى "جعلونى مجرما". ذكرنا هذا النموذج من السينما المصرية لنلخص الفارق بينه وبين التركيبة الصعبة المثيرة لشخصية فاجن، التى تحمل كل المتناقضات فى خُرج واحد فى توليفة مشوقة. هذا الرجل هو جزء من كل شىء، لكنه ليس كلا كاملا أبدا، هو الذكاء والمكر والقسوة والعنف والعطف والتعقل والصبر والاندفاع والضحك والبكاء والأسف والاستهتار. مفارقة غريبة أن يكون نفس الإنسان فى منتهى القوة وفى نفس الوقت فى منتهى الضعف.. كم حيرت هذه الشخصية كل من قابلها مثل أوليفر تويست وزملائه من أطفال الشوارع، بعكس زعيم العصابة الثانى بل سايكس (جيمى فورمان) كتلة الشر المجمعة على هيئة إنسان إلا من خيط رفيع للغاية لا يكاد يُكتشف إلا من أبعد نقطة؛ فتكرهه وأنت مرتاح الضمير. ويكفى أن نرى الفتاة الجميلة نانسى (ليان رو) أحد أفراد العصابة ورفيقته تخافه بالتأكيد لكنها أيضا تحبه، لنتأكد أنها وجدت فيه ما يستحق الحب على الأقل من وجهة نظرها. وقد كان المدعو بل هو السبب المباشر فى تدمير كل من حوله، بسبب إصراره على دفع أوليفر تويست لسرقة منزل السيد برونلو (إدوارد هاردويك) الثرى المثقف العطوف الذى تبنى أوليفر ويعامله كابنه الذى لم ينجبه. فيما عدا ذلك مر الفيلم على هذا الزحام من البشر فى مدينة لندن كأنماط منفرة قاسية، مثل القاضى والبائعين والزبائن والمتسولين وغالبية من يمثلون أهل مدينة لندن، وكأنهم النسخة الأجمل قليلا من المدعو فاجن مع أنهم فى حقيقتهم أقبح منه آلاف المرات..

نجح المخرج الفرنسى رومان بولانسكى فى تجسيد الحالة العامة للمجتمع الإنجليزى فى القرن التاسع عشر، طبقا لما هو معروف من الناحية التاريخية الاجتماعية بكل مستوياتها، ومن خلال العديد من طبقات المجتمع المختلفة انطلاقا من القاعدة المعدمة العامة، وأيضا من خلال وجهة نظر الصبى أوليفر تويست الذى ينفتح بدهشة الصغير وبحكمة الكبير على هذا العالم الغريب المثير. قاد بولانسكى فريق عمله المكون من مدير التصوير باول إدلمان والمونتير هيرف دى لوز والمؤلفة الموسيقية ريتشل بورتمان لتحقيق هدف أساسى واحد، هو خلق الجو العام للفيلم من حيث الطبيعة الزمانية والمكانية بكل ما يستلزمانه من ملابس وديكورات وإكسسوارات ومفردات وسلوكيات وإيماءات وإشارات وإيحاءات ودلالات بالصوت والصورة واللون والحركة، أى أن فريق العمل زرع أول وأهم بذور مصداقية هذا العمل، لينقلنا مباشرة إلى لندن فى القرن التاسع عشر التى تختلف بالطبع تمام الاختلاف عن لندن الحالية، بكل ما تحمل النسخة القديمة من لصوصية متفشية وفقر رهيب وعنف متأصل وصخب همجى وأوحال تزكم الأنوف التى حلت محلها بارفانات اليوم الغالية. استفاد المخرج رومان بولانسكى كثيرا بكيف وكم التفاصيل الرفيعة التى اشتهر بها المؤلف الروائى

الإنجليزى تشارلز ديكنز، وأدخلها فى سلسلة طويلة مترابطة لغزل ونسج ملامح الكادر االسينمائى بإحالاته المباشرة وغير المباشرة، لتصوير الهوة بين طبقات المجتمع من ناحية، وبين المواطن العادى وممثلى السلطة من ناحية ثانية، وبين المواطنين وبعضهم البعض من ناحية ثالثة، وركز بولانسكى مجهوداته على صراعات أوليفر تويست الرئيسية، وتخلى عن الخطوط الفرعية المزدحمة بها هذه الرواية الهائلة الممتلئة عن آخرها. جاء اختيار طاقم الممثلين الذين يحملون الجنسية الإنجليزية، ليضيف إلى عناصر المصداقية ويدعمها من حيث الروح والطابع والشخصية والهوية واللكنة وموسيقى اللغة ذاتها؛ لأنهم يعبرون عن المجتمع الإنجليزى أيا كان مع اختلاف العصور. رحلة كفاح مريرة خاضها أوليفر تويست وحده بين كل هؤلاء قبل وداخل لندن، سيطر فيها اللون الأسود والرمادى والبنى على لوحة الكادر السينمائى فى أوقات النهار والليل، بما يثبت دائما حالة القتامة ويبعث رائحة الفقر من مرقدها لتنشط دائما دون راحة على مستوى الملابس لمصممتها آنّا شبرد أو الديكورات أو تصميم المنازل من الداخل والخارج والشوارع الضيقة والمبانى العالية نوعا ما، بالإضافة إلى شحنات الإضاءة المتوالية من هنا ومن هناك القادمة من مصادر الإضاءة الطبيعية والصناعية. كما تميزت الموسيقى بالجمل الحادة القاطعة أحيانا، وبالرقة المختلطة بالضعف أحيانا أخرى، لكنها فى جميع الأحوال تصدر من قلب المجتمع الإنجليزى وتحمل بريقه المكتوم ومفهومه المتعالى. تنوع تكنيك المونتاج بين طبيعة الزمن الماضى والشرائح المختلفة للمجتمع الإنجليزى، وإن التزم دائما باتخاذ أوليفر تويست ركيزته المحورية، ليس فقط من منظور تداعى الأحداث السيئة فى حياته، بل على أساس تركيبته الشخصية أيضا والظروف المفروضة عليه. البطل أوليفر صبى هادىء يتكلم نادرا ويفكر كثيرا، صوته منخفض وكلماته منتقاة، يتقبل الأمر الواقع بخضوع وصبر دون تمرد أو بلاهة متسرعة، قليل الحركة وقليل الالتفات بجسده أو بنظرة عينه، معجب بوداعته التى خلق بها ولا ينفر منها ولا يتمنى، يندمج فى كل المجتمعات سريعا وكأنه قطعة منها مع أنه فى الحقيقة لا ينتمى إلا لنفسه، ذكى لماح علمته الحياة توقع كل المفاجآت محلك سر مع إطلاق ساقيه للريح وقت اللزوم، والالتزام بالنظر إلى الدنيا من زاويته الخاصة المنخفضة على قصر قامته.

صحيح أن نانسى فقدت حياتها بسبب أوليفر، لكنها مع ذلك كانت ستفقدها لأى سبب آخر يوما ما طالما هى ارتضت صحبة المجرم المخيف المدعو بل. صحيح أنه تم القبض على فاجن الذى عطف على أوليفر ولقى مصيره المحتوم، لكنه كان يوما سينكشف لا محالة بعدما تعددت جرائمه ولم يكتف بما حصد من ثروات، كما أن القدر لم يترك له وقتا كى يستمتع بها. صحيح أن أوليفر اليتيم الوحيد الفقير كان فى حاجة إلى عائلة كريمة مثل السيد برونلو، لكن السيد كان هو الآخر فى أمس الحاجة إلى الصغير ليملأ وحدته الموحشة. هكذا نرى أن أوليفر هو حلقة الوصل بين كل هؤلاء وسببا رئيسيا فى إحياء روح الإنسانية عند الجميع. يكفى أن من فارق منهم الحياة فارقها وهو إنسان، وهو لا يذكر غير اسم وصورة البطل الصبور المكافح جدا أوليفر تويست.. (٥١٧)

## "ملاكى الحارس/Just Like Heaven"
## أوراق الجنة تنمو فى قلب خط النار

كيف يمكن للإنسان أن يدرك قيمة الموت إذا كان لم يدرك قيمة الحياة؟ لماذا يحزن على فقدانها إذا كان هو الذى ظل يتهرب منها بكل الطرق؟؟ الحياة كائن عزيز الكرامة، لا يتمسك إلا بمن يتمسك به..

اختبار صعب قاس تعرضت له إليزابيث بطلة الفيلم الأمريكى "ملاكى الحارس/Just Like Heaven" ٢٠٠٥ إخراج مارك إس. ووترز، الذى يحب الأفلام الكوميدية حسب قائمة أعماله، وقد وصل إلى مرتبة عالية مع أفلامه "بيت نعم" ١٩٩٧ و"يوم جمعة عجيب" ٢٠٠٣ و"بنات أشرار" ٢٠٠٤. لكننا مع ذلك لا نستطيع تصنيف فيلمنا الحالى "ملاكى الحارس" بالكوميديا الخالصة. هذه التصنيفات مع احترامنا للرؤية العلمية التى نؤيدها دائما كثيرا ما تكون تحمل مقولبة جامدة بسبب الحدود القاطعة التى يود البعض استخدامها للتفريق بين هذا وذاك. نحن أمام فيلم يقوم على خليط بين قصة حب جميلة جذابة ومواقف كوميدية لا تقصد الكوميديا أبدا، وإنما هو الموقف الإنسانى الذى يحتم خلق هذه المفارقات التى أضحكت الجمهور، لكنها لم تضحك الممثلين ولم تترك بصمة صريحة على أدائهم. الأهم من هذا وذاك أن هذا الفيلم يقوم فى الأساس على فرضية فانتازيا، والفيصل هو هو مدى نجاح السيناريست والمخرج فى زرع مصداقية هذه الفرضية، مع تثبيت دعائم المبررات التى ربما تبتعد عن المنطق العقلانى فى الظاهر، لكنهما سيحصدان فى النهاية نتيجة اجتهادهما بقدر ما أبدعا وأنجزا على مستوى الفكر والتنفيذ.

برغم أن هناك فيلما أمريكيا آخر يحمل نفس الاسم ظهر عام ١٩٣٠ إخراج روى وليام نيل، فإنه لا علاقة بينه وبين الفيلم الحالى باستثناء تطابق الاسمين بهذا الشكل الغريب. فقد استلهم كاتبا السيناريو ليزلى دكسون وبيتر تولان أحداث الفيلم الحديث من رواية بعنوان "لو فقط كان هذا حقيقة" للمؤلف الفرنسى مارك ليفى (١٩٦١- )، وهو للعلم أحد المشاركين فى إنتاج هذا الفيلم. سواء توقفنا قليلا أمام عنوان الفيلم الحقيقى "كأنها الجنة" طبقا للترجمة الحرفية أم الاسم التجارى المختار "ملاكى الحارس"، سنجد بين الاثنين خطا رابطا يهمنا كثيرا يشير مباشرة إلى قوة احتمال وجود كائن غيبى، أو ربما وجود كائن بشرى نادر المثال يرتقى إلى درجة الملائكية، أو ربما الإيحاء بأجواء تبتعد قليلا عن الواقعية الصارمة للكرة الأرضية، وهو ما يسمح بإطلاق العنان لحرية الخيال دون قيود تبرير كل لحظة بما فيه الكفاية. كل هذه الافتراضات تذهب وتجىء فى الرؤوس مثل البندول قبل مشاهدة الفيلم بمنطق ربما هذا وربما ذاك، لكن بعد مشاهدة الفيلم أدركنا أن كاتبى السيناريو والمخرج تعاونوا بنجاح على تحقيق كل هذه الفرضيات مجتمعة، وهو ما يعيدنا مرة أخرى إلى بناء الفانتازيا الذى يلعب الأساس الصريح لهذا العمل. المخرج مارك إس ووترز لم يضع وقتا طويلا فى إعلان التوجه العام للفيلم، أو بمعنى أدق لم يضع أى لحظة ووضع كلمة بداية قوية وفرض شخصيته وشخصية الفيلم من المشهد الافتتاحى الأول.

فى إيقاع متمهل مستمتع تماما قصد عرقلة سير الزمن التقليدى العادى، تعاون مدير التصوير دارين أوكادا مع المونتير بروس جرين فى استعراض مكان متسع ساحر شديد الجمال، ملىء بالزهور والنباتات المنسقة بعناية من كل جانب وكأنها الجنة، تجلس فيها ساكنتها الوحيدة فتاة شقراء جميلة تتطلع إلى ما حولها بعيون طفل مندهش يتملكه فضول شديد، يدرك من داخله قيمة الوقت بالغريزة الفطرية ولا يضيع وقته أبدا فى التركيز على أى شىء آخر إلا كل شحنة الجمال المتسعة المنبسطة حوله من حسن حظه. وهذا يعنى أن هذه الفتاة الجميلة تستحق هذا المصير الجميل، وهو ما تؤكده هى فى دلالات إشارية إيحائية صامتة من خلال ابتسامتها الرقيقة وملامحها البريئة جدا. وكأن جمالها الخارجى والداخلى يتطابقان بالكربون، مما يشير إلى حقيقة مصداقية الشخصية، مدعمة بجمل موسيقية ناعمة رومانسية للمؤلف الموسيقى رولف كِنت تحررت هى الأخرى من أعباء الزمن، وركزت كل طاقتها على الاستمتاع بهذا الجمال المحيط من وإلى هذه الفتاة. لكن السؤال التلقائى هنا: لماذا تجلس فتاة بكل هذه المواصفات وحيدة فى الجنة؟ هل يمكن للعزلة والسعادة الالتقاء فى نقطة واحدة؟؟ هل هى تنتظر شخصا تعرفه ونحن لا نعرفه؟؟؟ هل تنتظر شخصا لا تعرفه ولا نحن أيضا نعرفه؟؟؟ وهل هذه الجنة نشأت من تلقاء نفسها أم أن هناك من بث فيها من روح الحب والنقاء؟ لا يهمنا كثيرا الوصول إلى إجابات حاسمة من النظرة الأولى، لكن كل ما يهمنا هو هذا الإحساس أن هذه الجنة فيما يبدو ينقصها شىء ما أو شخص ما..

وما إن يتخلى المونتاج عن رومانسيته ويلجأ إلى قطع حاد فى السياق، مع كعبلة أقدام الجمل الموسيقية فى بعضها البعض وكأن أحدهم خطف العازفين فى حقيبة واحدة وهرب، نكتشف أن نفس الفتاة بطلة الحلم فى الداخل هى نفسها صاحبة الحلم أيضا، لكن الحقيقة شيئا مختلفا تماما. هنا ندرك أن المخرج قد وقع اتفاقا ضمنيا مع المتلقى بذكاء يتضمن ثلاثة بنود هامة..

أول هذه البنود هو إعلان تغليب سيطرة ونفوذ الحلم على حقيقة الواقع المعاش، إذ يبدو أن البطلة ذاتها د. إليزابيث (ريز ويذرسبون) لم تكن تدرك هذه الرغبة الداخلية لديها ولم تنتبه لمدى قوتها، إلا عندما التهمتها عن آخرها وتربعت داخلها. ثانيا - إعلان جرأة التخلص من تقاليد الزمن الرتيب، بالتالى لا مانع من الإبداع حسب إيقاع الزمن الداخلى للشخصية مهما ذهبنا إلى الأمام أو رجعنا إلى الوراء بشكل عبثى غير منطقى، مع اعتبار كيفية معالجة الزمن من أهم أسس تناول هذا الفيلم. ثالثا - إعلان أن ضوء الشمس الساطع الذى يلف مشهد الحلم والجنة، سيكون هو الدلالة الضوئية البصرية اللونية المستمرة لتحقق مفهوم، أو على الأقل جزء من مفهوم هذه الجنة عند د. إليزابيث. ويعنى اختفاء الشمس التام وتأثيرها أن إليزابيث مازالت تبحث عن الجنة أو أنها لا تعرف أن الجنة هاربة منها..

بما إننا عدنا إلى إيقاع الحياة الواقعية، فقد عدنا إلى إيقاع شخصية الفيلم المحورية د. إليزابيث، التى عرفنا عنها كل شىء من خلال مشاهد متلاحقة بأقل القليل من الكلمات، ومما ساعد على ذلك أن حياتها فارغة تماما من الأصل. هذه الشابة الجميلة لا تفعل أى شىء فى حياتها سوى الإقامة فى المستشفى

التى تعمل بها، ومع كل مريض وحالة حرجة تثبت موهبتها فى حب الغير والحنـان والتعامـل بضـمير مـع العـالم، لكـن يبـدو أنهـا لا تتعامـل بحـب وحنـان وضـمير مـع نفسـها؛ لأنها لا تعطى لنفسـها فرصة للحياة حتـى تحبهـا أو لا تحبهـا. إن الطبيبـة إليزابيث تعمل فى المستشفى لمدة ثلاث وعشـرين سـاعة بـلا انقطـاع.. بـالأمر الإدارى من خلال مديرها وبالأمر العائلى من خلال شقيقتها الكبرى الوحيدة آبـى (دينا ووترز)، غادرت إليزابيث الجميلة مقـر عملهـا الـذى حولتـه إلـى مقـر سـكنها أخيرا،واسـتقلت سـيارتها لمقابلـة عـريس رشـحته لهـا شـقيقتها لـم تـره مـن قبل.المفارقة أيضا أن شقيقتها لم تره هى الأخرى قبل الآن! مرة أخـرى لـم يضـع الفيلم وقتا طويلا؛ لأنه بمجرد انتهاءنا من معرفة هذه المعلومة فى نفس التوقيت مع إليزابيث داخل سيارتها عبر التليفون، إذا بقاطرة كبيرة تهاجمها ويتحـول الكـادر كله إلى ضوء مبهر لم نعرف بعده ماذا حدث بالضبط. فـى هـذه اللحظـة بالتحديـد قصد الفيلم إخفاء مفاجأة ما لكل أبطاله ولمتفرجيه أيضا حتى النهاية، وقـد وظـف المخرج هذا الضوء المبهر البديل أو المردد لضوء الشمس فى مشـهد الحلم الأول، ليكون بوابته المقنعة وعلامة النقلة البصرية للانتقال إلى عالم آخـر مختلـف تمامـا عن كل المشـاهد الواقعية السـابقة، لكـن كـل القـادم منـذ هـذه اللحظـة سـيكون شـديد الارتباط بمنطق الحلم فى المشـهد الأول الذى أسـس له المخـرج بمنتهـى البسـاطة. إذا لم يصل المخرج إلى مرحلة وضع حجر الأسـاس السـليم، فلن يتقبل المتلقى أى شـىء قادم خارج إطار منطق الحياة الذى يعرفه، ولـن يحـدث أبـدا أن يقف الممثل ليعلن المتفرجين أنه الآن يحلم أو أن شـخصيته التـى يجسـدها تمـر بمرحلة غيبية قليلا ما يتعرض لها البشر ويستحلفنا أن نصـدقه.. مـن هنـا سـتمر شـخصية إليزابيث المريضة أو روحها التى تتشـوق للتمسـك بالحياة بخـلاف مـا بـدا عليها وبخلاف ما تعرفه هى عـن نفسـها بفترة اختبار قاسـية، تسـاوى أمامنـا عـدة لحظات بحسـاب التفاعل والانجذاب الـداخلى، لكنهـا فـى الحقيقـة تسـاوى ثلاثـة شـهور طبقا لأرقام الزمن التقليدى. مفارقة الفيلم أنـه سـاق إلـى روح إليزابيـث أو رغبتها المجسـدة فى الحياة شخصية الشاب ديفيد (مارك روفالو)، الـذى يمـر هـو الآخر بأزمـة نفسـية لهـا صـلة وثيقـة بمفهـوم المـوت والحيـاة بـنفس ترتيـب هـذا التقديم والتأخير، ومعهما سيدخل الصراع الـدرامى للفـيلم إلـى مسـاحة الالتقـاء بين العالم الغيبى والواقعى. ليس بمنطق أن أحدهما لابد سيحل محل الآخر، بـل بمنطق التماس ليصب كل منهما فى بحر الآخر، ويبعث إليه الحياة مـن جديـد مـع بعضهما البعض بلا وحدة أو عزلة أو خصام مع النفس.

من هنا بدأ المخـرج يسـير بـالفيلم فـى الاتجـاه الخلفـى مسـتندا بقـوة علـى التحرر من الزمن، عندما اكتشفنا أن روح د. إليزابيث وليس شبحها؛ لأنها لم تمت بعد لم تعرف ما حدث لها وتطارد المدعو ديفيد الـذى يسـكن شـقتها كـى تطـرده منها بمنتهى الذوق والأدب، خاصة أنه لا يهتم بنظافة أى شـىء ويدمر لهـا جنتهـا الظاهرية الجميلة التى كانت تعيش فيها وحيدة. بعد فاصل طويل مقنع من الأخـذ والرد تقتنع إليزابيث أنها روح هائمة فـى الهـواء، لكنهـا لا تعـرف أى شـىء لا عـن الحادث ولا عن نفسـها. كما نكتشـف أيضا أن ديفيد هو الوحيد الذى يمتلك القـدرة على رؤية هذه الروح لسبب ما لا نعرفه، وعليه أن يساعدها فى اكتشاف حقيقة ذاتها الغائبة عنها وهى ترافقه فى كل مكان وتجمع المستندات والقـرائن بـذكائها المعتاد، وعليه أيضا تحمـل نظـرات النـاس وارتفـاع أصـواتهم بالشـكوى مـن هـذا

المختل الذى يكلِّم نفسه ويستمع إلى الهواء، حتى أصبح يثير الشفقة والنفور فى آن واحد. لكن هذه الرحلة التى تعود فيها إليزابيث أو روحها إلى واقع الحياة، تؤدى إلى أكثر من نتيجة إيجابية عندما ندرك أن ديفيد هو الآخر كان هاربا من كل شىء؛ لأنه لم يتحمل أبدا وفاة زوجته الشابة وحبيبته الوحيدة منذ ثلاث سنوات لمجرد شكوتها من آلام قاتلة لثوان معدودة. هكذا صحبنا الفيلم فى رحلتين ذاتيتين متداخلتين يخوض فيها بطلاها السراديب المظلمة، لكن هذه المرة سيصلان إلى نتيجة مختلفة طالما أنهما قاما بتغيير المنظور الزمانى والمكانى والنفسى الذى يتعاملان به، لهذا جاءت الرؤية أوضح عند كليهما وزادت مرآتهما بريقا وصراحة ونقاء..

من أهم الفوارق بين إليزابيت وديفيد هو الاتجاه المعاكس الذى كان يسيره كل منهما قبل لقاء الآخر، ويكمن فى استيعابهما لمفهوم الحياة والموت.. قبل الحادث كانت إليزابيث تفر من ذاتها وأنوثتها وسعادتها بحجة العمل المتواصل والمهمة النبيلة التى خلقت من أجلها فى هذه الحياة، لهذا جاءت رحلة روحها الحالية للفرار من الموت على أمل اللحاق بالحياة أو بالجنة التى لم تعشها بيديها. أما ديفيد فقد كان كائنا سويا يمارس حياة هادئة وقد صنع الجنة بيديه لنفسه ولحبيبته وللآخرين من حوله، لكن صدمة الموت جعلته يهدم الجنة من داخله بيديه على المستوى الشخصى السيكولوجى، وعلى المستوى المهنى أيضا بصفته منسق حدائق ومتخصص فى خلق الجنة من العدم وتخليصها من نيران الجحيم بسلاح الجمال والألوان والفن والإبداع، ومن قبلهم حبه الشديد للحياة. النتيجة التقاء كائنين مصدومين مختلفين، يبدو أن كل منهما كان يبحث عن نصفه الآخر داخل الطرف الثانى وهو لا يدرى، وهو ما حاول الفيلم الإشارة إليه فى علامة بصرية مستمرة، عندما وحّد بين ملابسهما السوداء معظم الأحيان. سنتفهم الأمور أكثر إذا علمنا أن المدعو ديفيد كان هو الزوج المجهول المرشح لإليزابيث من جانب شقيقتها دون علمه، وأن إليزابيث كانت المرشحة المجهولة من جانب صديقه دون علمها، وأن الورقة الطائرة التى ألحت على الالتصاق فى ملابس ديفيد وتحمل عنوان شقة إليزابيث المعروضة للإيجار حتى استقرت على عينيه عقابا له على تجاهلها، ما هى إلا رغبة إليزابيث فى اختياره لينقذها، وأن الجنة التى حلمت بها إليزابيث فى البداية كانت نسخة كربونية من حديقة بديعة قام ديفيد بتنسيقها لأحد الأشخاص فى الواقع. إن كل ما سبق قدر مرسوم ورغبة من الطرفين وحاسة سادسة سبقت كل منهما تجاه الآخر..

من هذا المنطلق يصعب تصنيف الفيلم بالكوميديا الخالصة وهو الممتلىء بالكثير من اللحظات الإنسانية المؤثرة والباكية أيضا، لكنها المفارقات بين حدود من يعرف ومن لا يعرف هى التى صنعت ضحكات الجمهور المتوالية حولنا، والتى تولدت أساسا من تحقق مصداقية فرضية الفانتازيا التى قام عليها الفيلم، وفيها لم يتعال المخرج أو يتمرد على بنود الاتفاق الثلاثة التى وضعها بنفسه وصاغها مع المتلقى. بما أننا أفردنا مساحات كافية لكيفية تعامل الفيلم بحرية مع الزمن وتغليب نزعة الحلم أو الجانب الغيبى على الحقيقة لإعادة اكتشاف الواقع، بقى ملاحظة اعتماد المخرج بشكل دائم على مصدر الشمس الطبيعى بدرجات مختلفة ولو كخيط رفيع يتسلل من زجاج النافذة المغلق، أوما يعادلها فى قوتها

وتأثيرها ومدلولاتها الدرامية والتشكيلية، تتجلى كلما أزاحت الشخصيتان جزءً من ظلام الجوانب المطموسة، ليس على مستوى المعلومة ذاتها بل على مستوى ما وراء المعلومة وكيفية توظيفها وتأثيرها على سياق العمل ككل. على سبيل المثال كشف ديفيد عن سر صدمته فى الموت المفاجىء لزوجته ظاهريا فى إطار برواز من مشهد ليلى كامل، لكن المخرج فى المقابل استعار من تأثير الشمس براحها وقدرتها على تسليط الضوء على أسرار دفينة. واستبدل الشمس الساطعة بالبراح البصرى الكبير عندما اختار لديفيد أن يبوح بما فى داخله فوق السطح الواسع جدا، مدعما ببراح الإحساس مع الهواء الطلق، وبحزمة الأضواء اللامعة القادمة من أسطح العمارات العالية ومن نجوم الليل.

إذا اهتم الفيلم أكثر بقيمة الحوار وزاده متعة واستغل المواقف فى تفجير طاقة كوميدية أكبر وزاد مارك روفالو من مرونة أدائه، فكان مستوى هذا العمل سيرتفع كثيرا. لكن يبقى أداء الممثلة ريز ويذرسبون الحى المتدفق بمنهج السهل الممتنع ليكون من أكبر نجاح عوامل هذا الفيلم، وليثبت أن الممثلة الصغيرة قد كبرت ونضجت بالفعل.. (٥١٨)

## "ذكريات فتاة الجيشا/Memories Of A Geisha"

## الحظ يدق الباب مرة واحدة!

لم تكن فتاة عادية.. هى لا تملك طموح الحلم لتكون سيدة مجتمع، لا تملك شهوة التدنى لتكون فتاة ليل، مسموح لها فقط أن تكون فنانة. مبدعة من نوعية خاصة جدا.. نوعية فتيات الجيشا.

عالم غريب مثير انفتح لنا على مصراعيه من خلال الفيلم الأمريكى "ذكريات فتاة الجيشا/Memories Of A Geisha" ٢٠٠٥ إخراج الأمريكى روب مارشال. ومارشال له ذكرى سعيدة ومتميزة مع جمهور السينما العاشق للأفلام الممتعة بصفة عامة وللأفلام الموسيقية بصفة خاصة، بعدما قدم فيلمه الشهير "شيكاغو/Chicago" ٢٠٠٢ الذى يعد منظومة بديعة لفن الموسيقى والمونتاج والغناء والتصميم الحركى بالتحديد، علما بأنه كان أول أفلامه السينمائية كمخرج. نلاحظ أن خبرات روب مارشال الأساسية التى اكتسبها من خلال عمله الأصلى فى مسارح برودواى كمطرب وراقص ومصمم حركى مساعد، ثم تفرغه الكامل لتولى مهمة التصميم الحركى أو الكريوجرافيا كاملا بعد إصابته فى أحد العروض المسرحية، جعلته يستجمع كل هذه المعطيات لتساعده موهبته فى توظيف قدراته فى مجال السينما. لهذا نلاحظ أن مارشال كثيرا ما يقدم مشاهد تعتمد على تكنيك وروح المسرح داخل أفلامه السينمائية، كما وضح كثيرا مع "شيكاغو" و"ذكريات فتاة الجيشا". قبل الاستفاضة مع القراءة التحليلية لفيلمنا المختار نتوقف أمام نقطتين: أولا - ذكاء وواقعية الفنان فى العثور على المنطقة التى تميزه عن أقرانه، وتكون النتيجة أنه لا يقدم فيلما جيدا أو سيئا بل فيلما متميزا. ثانيا - قدرة روب مارشال على التعامل والتفاعل مع الرقص والموسيقى والغناء

والملابس والماكياج، ليتحرروا من كونهم مجرد عناصر مكمِّلة مهما كانت مبدعة فى المنظومة المحيطة؛ فيسمح لهم بقدر استمتاعه بهم ليطمحوا إلى مكانة أعلى وأبقى، عندما يتحولوا إلى شخصيات حية فاعلة تلعب دور البطولة المؤثرة فى العمل ككل.

كثيرا ما استهوى عالم فتيات الجيشا ومنبته فى مجتمع اليابان الكثير من الفنانين، الذين يحبون التنقيب فى الكهوف السرية والاحتفاظ بميزة التعرف والفضول والدهشة. وقد قدمت السينما الأمريكية على سبيل المثال الفيلمين التسجيليين "الحياة السرية للجيشا" و"تاريخ وفن الجيشا"، وهو ما يعنى أننا أمام عالم مستقل بذاته تماما يعد من أبرز سمات تقاليد المجتمع اليابانى فى القرن الماضى. من هذه البوابة انطلقت أحداث السيناريست روبن سويكورد المستمدة من رواية للمؤلف آرثر جولدن فى عام ١٩٣٠، حيث أدركت الفتاة الصغيرة شيو (سوزوكا أوجو) التى توفى والداها وهى لم تتجاوز تسع سنوات أن إقامتها فى بيت السيدة المسئولة عن تدريب وإدارة عالم فتيات الجيشا ومنظومتها المحكمة،ستكون على أساس أملها الوحيد فى الحياة وهو أن تصبح فتاة جيشا لتحصل على ما تريده من المال والاستقلال قدر المستطاع. لكن فتاة الجيشا هاتسومومو (جونج لى) التى تشتعل دائما على نار الغيرة وستستمر معنا حتى النهاية تتحكم فى كل شىء، بحكم أنها الفتاة المدللة عند السيدة، وبفضلها تتحول الفتاة الصغيرة شيو إلى مجرد خادمة فى عالم الملكات والأميرات، وهذا ما يعنى أن حلمها الصغير هرب منها دون سبب ودون أمل فى إدراكه أيضا.

نحتاج هنا للتوقف قليلا لنضع حجر الأساس فى تحليلنا لهذا الفيلم؛ لأن الحقيقة أن تفاصيله الدرامية والبصرية كثيرة للغاية وتستحق دراسة مفصلة. باختصار شديد نقول إن المخرج والسيناريست اختارا أن أن يكون حكى الفيلم عن طريق المشاهد المجسدة أمامنا من ناحية، وعن طريق صوت الساردة (شيزوكو هوشى) التى تمثلت شخصية البطلة شيو وهى كبيرة، بمعنى أننا نرى كل شىء من خلال عينيها فقط عن طريق التحرر من الزمن، والرجوع إلى الخلف بمرونة وبهدف بسلطة تكنيك الفلاش باك. الحقيقة أن السرد لعب هنا دورا توظيفيا هاما ساعد أولا فى التقارب بين بطلة الفيلم والمتلقى بسبب صوت هذه السيدة المنتقى بعناية، وطبقتها الصوتية الرخيمة الهادئة المريحة، التى لعبت دورا هادفا مع مستوى إدراكها الرفيع فى معرفة وإحساس معنى وقيمة كل كلمة ودواع وجودها فى هذا العمل، مع تطور الشخصية التى تؤديها من البداية إلى النهاية. وقد راعى المخرج مع الراوية مدى صعوبة أن تعود أى شخصية لتنظر إلى نفسها بنفسها من الخارج من زاوية أخرى، تحلل وتشرح من وجهة نظرها الآن ما كان يخفى ولا يخفى عليها فى الماضى، حتى لو كان هذا الماضى دقيقة واحدة مرت. ثانيا - سمح لنا الفيلم خلال هذه المرحلة بالاقتراب الحذر جدا من عالم فتيات الجيشا والتعريف بهم لكن على استحياء، دون التمادى فى تفاصيل كيفية صُنع فتاة الجيشا نفسها، مع التأكيد الصريح لمدى قسوة هذا العالم وقوانينه الغابية وتقاليده الشرسة مهما بدا براقا وممتعا من الخارج. ثالثا- قدّم المخرج عدة تنويعات بصرية من خلال مونتاج بيترو سكاليا وكاميرات مدير

التصوير ديون بيب والمؤلف الموسيقى الشهير جون ويليامز ومصممة الملابس كولين آتوود ومجموعة مصممى الديكور سياقا متكاملا للتعريف بالعنوان الرئيسى العام لهذا العالم، من خلال الفتاة الصغيرة التى تجسد الماضى ويتداخل معها صوت الراوية الممثلة للزمن الحاضر، بمنطق التمهل الشديد والتركيز على الأوضاع الثابتة والحركة شبه المعدومة للشخصيات الحاكمة بصفة خاصة، من منظور انعدام قدرات البطلة الصغيرة أمامهن، وممارستها الآن مرحلة الفرجة على هذا العالم من بعيد كخادمة منبوذة دون ذنب. وقد فرض تمهل استعراض هذه المرحلة فى ذاكرة الراوية وشروحاتها وتحليلها للعديد من النقاط فى هذا العالم المثير شخصيته على كل شىء، حتى أن المخرج وظف الراوية كمونتاج ثان مكانى زمانى لهذه المرحلة ككل. وأصبحنا نعيش كادرات ضيقة وألوان شبه قاتمة وبطء واضح فى أداء الممثلين صوتيا وحركيا، مع حبس كل المشاهد والأحداث فى بيت رئيسة الجيشا الكبيرة، حتى لحظات الموسيقى والغناء وكل ما يخص الجيشا كنا نسمع عنه ولا نراه، رغم المفترض أننا فى قلب هذا العالم. لكن المفترض شىء والمفروض بالإكراه على الصبية الصغيرة شىء مختلف تماما. أخيرا بدأت الألوان تزدهر بعض الشىء عندما خرجت الفتاة الصغيرة شيو إلى قلب المدينة بالمصادفة، واستوقفها رجل ثرى بنظرة حانية واشترى لها حلوى، وفتح لها دون قصد أو بقصد بوابة أمل واسعة فى المستقبل. تدلنا اللمسة المختلفة على اقتراب ميلاد عالم مختلف. فيما بعد سنعرف أن رجل الاقتصاد الثرى هذا (اليابانى كين واتاناب) سيكون هو المحرك لكل الخيوط حتى النهاية على الناحية المعنوية والملموسة معا. كل هذا كان المخرج روب مارشال يعد العدة ليمنح الفرصة للصغيرة شيو، لتكبر وتصبح شابة ويتغير اسمها من شيو إلى سايورى (الصينية زانج زيى) لأسباب جوهرية سنعرفها، ومعها سيبدأ مارشال فى الإعلان عن ذاته الحقيقية وإبداعه الذى يميزه كمخرج فى كيفية قيادة فن المونتاج والارتقاء بالموسيقى والرقص وفن الماكياج والملابس والديكور ودقة الحوار المُتعِب. ومعها أيضا سندخل فى قلب أسرار عالم الجيشا من زاوية مثيرة للغاية، وهى كواليس صنع فتاة الجيشا من الصفر إلى القمة. تعتبر هذه المرحلة بالتحديد من أمتع وأرقى مراحل هذا الفيلم الطويل الممتلئ.

يوما ما جاءت معلمة الجيشا الحكيمة ماميا (ميتشل يووه) وتعهدت بتعليم الفتاة شيو كل فنون فتيات الجيشا، مقابل أن تحصل على أعلى سعر فى عرض الأسعار أو المزاد العلنى الذى سيطرح على شرفها لفض عذريتها طبقا لتقاليد فتيات الجيشا. من الآن وقبل إعلان الحرب العالمية الثانية بقليل ينفتح الستار أمامنا وأمام شيو سابقا وسايورى حاليا، ليس للتعرف على الماكياج الخارجى لفتاة الجيشا، بل على الماكياج الداخلى أى فلسفة هذا العالم القائم بذاته من خلال معلمة متمكنة تماما تجيد استراتيجية الحياة والبشر. لا يمكن لفتاة الجيشا الطموح أن تكون زوجة وسيدة مجتمع، كما أنها ليست محظية وفتاة ليل، وهى أيضا أرقى بكثير من كونها خادمة. فتاة الجيشا عليها أن تتقن فنون الغناء والموسيقى والرقص ومخالطة الرجال وفهم نفسيتهم بحنكة وكل فنون الحياة العلنية والسرية. الفيصل هنا ليست أن تكون فتاة جيشا عادية بل فتاة جيشا متميزة. مرحلة بناء صعبة للغاية تابعناها عن قرب جميل، لنصل فى نهاية هذه الرحلة أن سايورى أصبحت فتاة جيشا سوبر تتقن كل شىء؛ لأنها تلميذة نجيبة

جدا. بالفعل استطاعت عبر خطط معلمتها المحكمة استقطاب انتباه د. كراب (راندال دوك كيم) وأيضا الرجل العسكرى الصلب نوبو (كوجى ياكوشو) وهذا من سوء الحظ؛ لأنه من أصدق أصدقاء رجل الاقتصاد الثرى الحنون الذى تحبه سايورى من كل قلبها، وهو لا يستطيع أن يكسر قلب صديقه وينافسه عليها.تتعقد خطوط الصراع الدرامى أكثر وتتمادى عندما تقوم الحرب العالمية الثانية وينقلب كل شىء فى المجتمع اليابانى رأسا على عقب.

نعود مرة أخرى إلى منهج المخرج روب مارشال فى مرحلة صناعة النجم، وهى التى تذكرنا كثيرا بنفس المرحلة الشيقة التى شاهدناها فى فيلمه "شيكاغو" التى قام بها المحامى مع السجينتين ليصل بهما إلى القمة، نتيجة موهبة المحامى المعلم واجتهاده وللاستعداد الشخصى الكامن داخل تلميذتيه. هذا ما يتطلب دائما خططا قصيرة وبعيدة المدى على مستوى السيناريو والتشكيل البصرى كى لا تحترق المفاجآت المتوالية، ليترك المخرج دائما الباب مواربا أمام متفرجه، ليس بقصد تعمد تضليله بل بقصد زيادة متعته وتنشيط خياله.

سنأخذ مثال مطبخ إعداد فتاة الجيشا نموذجا للوقوف على فكر المخرج روب مارشال، الذى يقيم كل شىء فى عمله على أساس موسيقى راقص صريح حتى فى المشاهد التى لا تقدم عروضا فنية صريحة. كل ما يفعله أنه يتفهم إيقاع الشخصية ويبدأ فى دفعها بترو فى إيقاع العالم الضيق المحيط من باب جس النبض، مع ترك مساحات فيما بعد للتصالح والذوبان والخصام والنفور. من هنا نرى الأحداث على أساس إيقاع متجانس أحيانا ومتعارك أحيانا أخرى، وفيه يتنوع المخرج بين المشاهد المسرحية الطويلة التى يجعلها الأساس دائما فى استراتيجية التحضير أو التمهيد للحدث. لكن ما إن تبدأ العجلة فى الدوران حتى يدخل مارشال بالشخصية وبعالمها المحيط فى حالة مكوكية لا تهدأ، مما يعنى بداية فرض البطلة شخصيتها على العالم المحيط بعدما أصبحت جزءً منه. بالتالى تغير مفهوم الماكياج مثلا عند سايورى ليصبح أكثر حدة ووضوح تبعا لتصاعد وضوح الشخصية ونضجها فى مرآة نفسها، مع اختيار نوعية ملابس أنيقة لنجمة فتيات الجيشا القادمة وحديث المجتمع اليابانى إلى الأبد، لندخل فى تشكيلات بصرية لونية جميلة للملابس اليابانية الوطنية بألوانها ورسوماتها وتصميماتها وأناقتها والأهم من ذلك أنوثتها الطاغية. فى حالة الاستماع النظرى بين سايورى ومعلمتها، يُحكم المخرج قبضته على إيقاع المشهد الداخلى ووتره المشدود إلى النهاية بمنطق الانتباه الكامل من المُستقبل إلى المُرسِل، وغالبا ما كان يختار لهما مارشال موقعين فى المواجهة. لهذا قضينا معهما أوقاتا طويلة داخل كادرات كلوز ضيقة وكادرات متوسطة توحى بالقرب والثقة والأمان وخصوصية دروس الحياة لهذه الفتاة بالذات. بمجرد ما بدأت الفتاة تطبق الدروس المتعلقة بأصغر تفصيلة عمليا، أعلن الإيقاع الداخلى عن وجوده للآخرين كشخص يقوم على قدميه فجأة فتكتشف أنه أطول بكثير مما كان جالسا، وهو ما يعنى بدء الاقتراب من واقع الأشخاص والعالم المحيط بصورتهم الحقيقية. كلما تعلمت التلميذة خطوة سارعت خطة المونتاج فى التنقل من هنا إلى هناك على أساس مازورة موسيقية محكمة، ومعها رتبت الكاميرا حالها فى الفصل قليلا بين المعلمة

والتلميذة مع الحفاظ على مكانة كل منهما عند الآخرى، مهما كانت هذه أو تلك فى المقدمة أو المؤخرة. بينما تولت الموسيقى دور خلق مذاق المجتمع اليابانى وإحالات الزمن القديم عامة، مع التركيز على عالم فتيات الجيشا وبطلته سايورى ولعبت لصالحها دورا كبيرا فى تقييم علاقتها بالآخرين. من جملة موسيقية إلى أخرى أقام وليامز بناء موسيقيا شامخا داخل وخارج الشخصيات معها وبها ولها، كعلامات صوتية دالة لا تفارقها وتجيد التعبير عن مشاعرها ولحظاتها الصعبة مهما كانت حساسة ومتداخلة. كما اتخذ المخرج فصول السنة عامة وفصل الشتاء بمعطياته وإيحاءاته بصفة خاصة علامة، لعمل قواطع متصلة منفصلة بين الحالات المختلفة التى تمر بها البطلة حتى داخل المرحلة الواحدة، لكنها تسلم لحظة إلى أخرى حتى يستعد للمقطع التالى فى المنظومة الموسيقية لأداء دوره المُنتظر فى إيقاع حركى راقص.

فى الماضى كانت فتاة عادية ينساها الصغار وهى موجودة، والآن أصبحت أمهر فتاة جيشا يتذكرها العمالقة حتى فى غير وجودها.. (٥١٩)

## "أسطورة نارنيا/ The Chronicles Of Narnia: The Lion, The Witch And The Wardrobe"

## لعبة الاستغماية تفتح عالم الدولاب العجيب!

حدث سينمائى مهم مر على السوق المصرى دون أن يأخذ الاهتمام الكافى.. ربما يكون توقيت العرض أو الدعاية أو القدر الذى يقابل أحيانا بعض الأفلام القوية، لكن مشاهدة عدد قليل لفيلم متميز مثل الفيلم الأمريكى "أسطورة نارنيا/ The Chronicles Of Narnia: The Lion, The Witch, And The Wardrobe " ٢٠٠٥ إخراج أندرو أدامسون يعنى أن ترسا من التروس لم يأخذ دورته..

نتوقف قليلا للبحث عن أسباب تميز هذا الفيلم من حيث المرجعية الفكرية والفنية لنجدها تكوِّن أضلاع مربع كامل متكامل.. السبب الأول أن مخرج هذا الفيلم هو الفنان الأمريكى المتميز أندرو أدامسون، الذى يمتلك موهبة أيضا فى مجالات السيناريو والقصة السينمائية والمؤثرات الخاصة والإنتاج. اكتسب أدامسون ثقة الجمهور على مستوى العالم عندما قدم كمخرج فيلمى الرسوم المتحركة الممتعين "الجميلة والقبيح/Shrek" ٢٠٠١ ثم الجزء الثانى ٢٠٠٤، ويتميز الاثنان بجماليات الصورة الراقية وعمق الفكر الإنسانى المطروح وقوة الرؤية الإخراجية المنضبطة، وهذا ما سنجده يتكرر بوضوح فى فيلمه الحالى. ثانيا - أن هذا الفيلم "أسطورة نارنيا" الذى يصل زمن عرضه إلى ساعتين وثلث تقريبا، نال فى متوسط تقديرات النقاد العالمية التى نؤيدها أربع نجوم لما حققه من تأثير ملموس، كما حصل ورشح لعدد كبير من الجوائز السينمائية الهامة يصعب حصرها، لكنها شملت مختلف عناصر العمل، منها ترشيحه ٢٠٠٥ لجوائز أوسكار أفضل ماكياج وصوت ومؤثرات بصرية، وقد فاز بالفعل بأوسكار أفضل ماكياج. ثالثا - إن هذا الفيلم ليس رسوما متحركة خالصة ولا بشريا خالصا، لكنه خليط بين

الاثنين وأضيف إليهما عنصر ثالث يتمثل فى كائنات نصفها على شكل إنسان ونصفها على شكل حيوان تحمل ملامح مبتكرة، وكانت الصعوبة دمج كل هذه الكائنات فى بوتقة واحدة ليصبح الجميع جزءاً من كل صادق ومقنع ومثير. أما السبب الرابع فيرجع إلى المصدر الأدبى الشهير جدا المأخوذ منه الفيلم بنفس الاسم، وترجمته الحرفية الدقيقة "أيام نارنيا: الأسد، الساحرة والدولاب" للمؤلف الأيرلندى كلايف ستابلس لويس (١٨٩٨ - ١٩٦٣) كفانتازيا ممتعة للأطفال مثل العديد من أعماله الأخرى، لكن "أيام نارنيا" لها مكانة خاصة؛ لأنها سلسلة تضم سبعة أجزاء حققت نجاحا طاغيا وترجمت إلى تسع وعشرين لغة، وتحتل المكانة الثانية بعد سلسلة هارى بوتر للإنجليزية جى. كى. رولنج فى المبيعات. يعتبر فيلمنا هنا هو الحلقة الأولى منها التى صدرت عام ١٩٥٠، ثم توالت أجزاء "أمير كاسبيان" ١٩٥١،"الرحلة وظهور الفجر" ١٩٥٢، "الكرسى الفضى" ١٩٥٣، "الحصان وولده" ١٩٥٤، "ابن شقيق الساحر" ١٩٥٥ وأخيرا "المعركة الأخيرة" ١٩٥٦. هذا هو الترتيب الصحيح قبل أن يقوم بعض الناشرين بتبديلها. هذه هى المعالجة السينمائية الأولى للسلسلة، وقد سبقها تقديم الجزء الأول فى فيلم رسوم متحركة تليفزيونى أمريكى بريطانى رفيع المستوى ١٩٧٩ إخراج بل ملندز، وفى فيلم تليفزيونى روائى طويل بريطانى ١٩٨٨ إخراج مارلين فوكس. كما ظهر فيلمان تسجيليان عن "أيام نارنيا" لتأريخ هذا الحدث المهم فى حد ذاته..

عندما نكون أمام عمل ضخم يتكون من سبعة أجزاء لابد أن نعثر على ضربة البداية التى نمسك من خلالها طرف الخيط، لكثرة المناطق التى تستحق التحليل فيما وراء الأحداث، ولكثرة عدد الشخصيات، وأيضا لاجتهاد المخرج الواضح مع فريق عمله فى كل كادر للإعلان عن حس فنى راق. نتذكر أهم مواصفات فيلمى المخرج أندرو أدامسون فى الخلفية القريبة؛ لأنها ستفتح لنا الطريق المنظم من تلقاء نفسها. بنى رباعى السيناريست أدامسون وكريستوفر ماركوس وستيفن ماكفيلى وآن بياكوك المعمار الفنى المكثف على أساس تفريع صراع درامى من آخر، بحيث نصل فى النهاية إلى مملكة نارنيا كمكان ومفهوم وفلسفة من واقع تجمع خبرات كل أصحاب الصراعات السابقة. سوف نسير فى الاتجاه العكسى لعنوان الفيلم لنبدأ بالدولاب ثم نصل إلى الساحرة لننتهى بالأسد، وسنجد أنفسنا على الطريق الصحيح مباشرة. أى أننا سنبدأ من الجزء الصغير حتى نصل إلى الكل الكبير.. يوما ما أرسل الوالدان أبناءهم الصغار الأربعة الذين يحملون لقب عائلة بفنسى وهم بالترتيب من الكبير إلى الصغير بيتر (وليم موسلى) وسوزان (آنا بوبلويل) وإدموند (سكاندار كينس) ولوسى (جورجى هنلى) بعيدا عن مدينة لندن، لحمايتهم من أخطار وأهوال الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥)، واختارا لهم بلدة إنجليزية صغيرة بعيدة آمنة ليقيموا تحت رعاية بروفيسور كيرك (جيم برودبنت). صحيح أن البيت واسع لكنه قاتم إلى حد كبير بالنسبة إلى أبناء فى عمر الزهور والطاقة المفرطة والتغيرات الذهنية والجسدية، منهم من يعيش مرحلة المراهقة مثل بيتر وسوزان، ومنهم من على وشك دخولها مثل إدموند، ومنهم من يعيش فى حاله مع طفولته لا دخل له بالحرب العالمية الثانية أو العاشرة مثل لوسى الصغيرة. ممنوع الكلام وممنوع اللعب وممنوع التنفس قاعدة بيتية حربية صارمة، تكفلت لوسى البريئة تماما بكسر أنفها عندما اتفق الأربعة أشقاء على لعب الاستغماية، واختارت لوسى الاختباء

فى الدولاب دونا عن بقية البيت الواسع. ظلت لوسى تتجول داخل هذا الدولاب الغريب الذى يقف وحده وسط الغرفة يتدلى منه ملابس معلقة صامتة، وإذا بالصغيرة تصل فى نهايته إلى باب منزلق غريب لتودع الظلام المفاجىء وسط أخشاب الدولاب وملابسه قليلة الحيلة وتستقبل عالما غريبا فى قلب الطبيعة الحية، لنجد أنفسنا نحن أيضا فى قلب مملكة نارنيا. أحداث وشخصيات وصراعات وفانتازيا وخيال وعالم غريب عجيب، يهمنا منه التوقف عند خمس نقاط بالتحديد لكى لا نتوه على أرض نارنيا، ولنتفرغ بعدها للوقوف على أهم ملامح منهج المخرج أندرو أدامسون. أولا - عودة الأشقاء الثلاثة مع لوسى داخل أرض نارنيا، لنكتشف أن هناك صراعا شرسا يدور بين طرفين متكافئين فى القوة والأدوات والدوافع والأهداف، وهما الساحرة البيضاء جاديث (تيلدا سوينتون) التى تحاصر المملكة فى شتاء طويل ليس له آخر بفضل لعنة سحرية كى لا تأتى ليلة الكريسماس أبدا، والأسد أسلان (صوت ليام نيسون) ملك المملكة الذى يحاول جمع شعبه المتنوع لمواجهة الشر. ثانيا - إيمان أهل نارنيا أن قائدا سيأتى لاسترداد كل الحقوق، والغريب أن يكون هو الصغير إدموند الأنانى الذى وشى بكل من يحب فى سبيل قطعة من الحلوى. ثالثا - خوض الأشقاء الأربعة معركة شرسة ضد الساحرة ورجالها من الوحوش لتحرير نارنيا بنجاح كبير، بعدما تغلبوا بالدور على نقاط ضعفهم بداخلهم بمساعدة بابا نويل، الذى أهداهم هدايا تلبى احتياجاتهم وتكاشفهم بما يخجلون منه. رابعا - انقسام أهل مملكة نارنيا بين الساحرة وأتباعها الوحوش وأشكالهم الغريبة، والوافدين الجدد من البشر العاديين، وكم كبير من الحيوانات المتكلمة التى خصص لها الفيلم تقنية الرسوم المتحركة، وأيضا بين العديد من أهل نارنيا بنصف جسدهم الآدمى من الرأس إلى الوسط مُركّب على نصف جسم حصان، أى أنهما لهما ذراعان ويسيران على أربعة أرجل، هذا بخلاف شكل آذانهم الغريبة التى تشبه فروع الشجر المفلطحة مثل السيد تومنوس (جيمس ماك أفوى) صديق لوسى، الذى فتح لها هذا العالم على مصراعيه، لتذكرنا هذه الأجواء بثلاثية أفلام "مملكة الخواتم" الشهيرة. خامسا - ضرورة الانتباه إلى الأساس السياسى والدينى للصراع الدرامى فى العمل.. فقد تم تهريب الصغار من حرب عالمية واقعية ليجدوا أنفسهم فى حرب عالمية خيالية.هذا قدرهم ومعلمهم الأول طوال الرحلة لإثبات ذاتهم والعثور على هويتهم ووطنهم. ليست مصادفة أن يكون بابا نويل قارئا بارعا لشخصيات الصغار، وأن يكون كل هم الساحرة التى تحول أعدائها إلى أحجار هو منع الاحتفال بالكريسماس أى ميلاد المسيح بأى شكل وارتباط قدومه باستمرار دورة الحياة لتتوالى الفصول وتكبر الدنيا، لكى تمتلك الساحرة زمام الأمور فى يدها وحدها وتفرض قانونها الثلجى المتوحش..

بالفعل نحن أمام فيلم كبير ضخم يقف خلفه مخرج موهوب مفتوح العينين، قنوات برج مراقبته اليقظة لا تغفل أبدا ؛ علما بأن الهنات الصغيرة ضرورية؛ لأن الكمال أمر مستحيل.. إذا سرنا حسب خط السير العكسى لعنوان الفيلم كما ذكرنا، فسندرك أن المخرج بدأ بالجزء وانتهى بالكل، ليلعب الدولاب دور الحد الفاصل بين الحقيقة والخيال بكل ما فيهما من مساحات اتفاق واختلاف. استطاع المخرج جمع كل هذه العوالم المختلفة وصهرها داخل بوتقة واحدة، مع أن كلا منها له مواصفاته الجسمانية والتقنية الخاصة، وتجلى هذا الاتحاد الفكرى

الجمالى فى المعركة الأخيرة بين الخير والشر. لا يستطيع أدامسون تحقيق هذه النتيجة إلا إذا قام بخلق كل عالم على حدة بقوة واهتمام، وما إن يستغرقنا ونصدقه حتى يمد لنا خيطا رفيعا يصل بينه وبين العالم الذى يليه وهكذا حتى جمع المخرج جزئيات الاسكتشات الصغيرة المنفصلة على مهله، ووصل فى النهاية إلى اكتمال اللوحة الكبيرة. من أهم مميزات أفلام الفانتازيا والخيال أنها تمنح تصريحات متوالية فى حرية اللعب مع الزمن والمكان والشخصيات متضامنة مع حرية عالم الأطفال، ولا تشغل بالها كثيرا بالبحث عن منطق كل شىء. أما نحن كمتفرجين فلا يعطلنا الاندهاش من هذه الحيوانات المتكلمة مثلا. خصوصية كل عالم مع براح الفكر وخياله منحا المخرج كارت بلانش جبار لرسم كادر سينمائى ثرى محملا بدلالات عديدة درامية وتشكيلية وجمالية، مع الأخذ فى الاعتبار موقع كل شخصية من الأخرى بجانبها أو من مرحلة الصراع الدرامى ككل. على سبيل المثال حاصر المخرج بيت البروفيسور فى كادرات غارقة فى اللون البنى الكالح الأقرب إلى السواد مع السكون القاتل والبرودة الطاغية المتماسة مع واقع الحرب التى لا نراها، لكنها برودة تنبع من اختلاف العمر وليس من الظلم مثل برودة مملكة نارنيا. لهذا ترك المخرج فى قلب ظلمات بيت البروفيسور العتيق الباب مواربا دائما للأمل والأمان من خلال المساحات الواسعة واجتماع الأشقاء إجبارى فى مكان واحد بعد قانون منع اللعب والدوشة، مما ساهم فى إظهار توتر علاقاتهم بإدموند خاصة وتوتراتهم الداخلية كل مع ذاته. مع ذلك صاحب المخرج الصغيرة لوسى أذكى أشقائها وأكثرهم براءة بمصباح صغير كعلامة ضوئية بصرية ترافقها أينما كانت، تقترب منها مباشرة فى المنزل وتعلو رأسها على ارتفاع فى الغابة الباردة، وتتجلى صورها وانعكاساتها مع ألسنة النار، وتضفى حولها شحنة من الرومانسية والخير فى عز لحظات القلق والحرب. تصريح اللعب مع الزمن والمكان وتكوين الشخصيات جعل كاميرات مدير التصوير دونالد إم. ماكألبين ومونتاج سيم إيفان وجيم ماى وموسيقى هارى جريجسون - وليامز تتخطى الكثير من الحواجز المقيدة تحت وطأة المنطق المتكامل والعقل المهيمن، وإن كان أكثر من تمتع بفوضى الجنون فى فريق العمل هم دين رايت المشرف على المؤثرات المرئية ومصممة الديكور كيرى براون ومصممة الملابس إيزيس موسندن. وقد سار الجميع على منهج المخرج فى الخلط بين متطلبات الواقع والخيال وفارق معطيات سكان كل عالم من هؤلاء، ومراعاة أن الممثلين من البشر كثيرا ما يتكلمون أمامنا مع الأسد مثلا وهم فى الواقع يكلمون أنفسهم، وأن عليهم أن يتعاملوا بخيال واسع مع تكوين أجسام أهل المملكة من أنصاف الآدميين والخيول وأدواتهم الزائدة، مع أن الكثير من مكونات الصورة ستضاف فيما بعد باستخدام التكنولوجيا. أحيانا نجد حركة الكاميرات تتحرك أبطأ من اللازم وأحيانا أسرع من اللازم بحساب إيقاع وقدرات الشخصية وطبيعة اللحظة، وكثيرا ما يربط المونتاج بين مجموعة مشاهد بعينها بخيط غير مرئى وقطعات شفافة ليلملم شتات سياق عالم معين أو حالة معينة فى سلة واحدة، ليرسم معالمها ويهدف إلى توصيل رسالة ما، وأحيانا أخرى نجده يطير حائرا يلاحق من ويطارد من خاصة فى أوقات الذروة. وتواصلت الموسيقى مع نفس الفكر مع مراعاة التعبير عن مهابة الملك وعنف الصراع وحزن النغمات الغليظة فى المملكة الغارقة فى الظلم والبرد، وطغى عليها أحيانا الموروث الكنسى خاصة فى خلفيات الكورس طبقا للركيزة الدينية التى حللناها.

كبر الأطفال وتولوا ملك نارنيا وذهبوا ليتسابقوا بالخيول والتيجان، وإذا بهم

يعودون إلى دولاب الملابس صغارا وكأن الزمن قد تجمد مثل الثلج الذى حاربوه، مع أنهم جميعا عاشوا دفء الحرية والتعاون والحب من الداخل. حقا إنه دولاب العجائب فى زمن العجائب! (٥٢٠)

## "المنتجون/The Producers"

## كوميديا سياسى مركزة على شرف هتلر المبعثر!

كل المنتجين فى العالم يتمنون النجاح إلا هو كان يحلم بالفشل.. كل المنتجين يفتشون البحار للعثور على أفضل نص إلا هو كان يمشط الجبال لاكتشاف أسوأ نص! ليست فزورة ولا معضلة وليس هناك خطأ فى ترتيب الكلمات، لكنها أحوال رأس المال العجيب التى لا يعرف لها أحد سقفا أو تفسيرا أو نهاية لدهاليزها المريبة التى لا تنتهى..

هذا المنتج الغريب المخضرم هو السيد ماكس بطل الفيلم الأمريكى "المنتجون/The Producers" ٢٠٠٥ إخراج سوزان ستورمان.. الحقيقة أن هذا الفيلم يحمل وراءه مرجعية تاريخية فنية لا نستطيع تجاهلها أو إنكارها، بوصفه إعادة صريحة لفيلم أمريكى قديم شهير جدا يحمل نفس الاسم إنتاج عام ١٩٦٨ بطولة زيرو موستل وجين وايلدر ورينيه تايلور من إخراج مِل بروكس، وقد حصد هذا الفيلم القديم سمعة عالمية عندما حجز لنفسه خمس نجوم فى تقديرات النقاد، كما حصل ورشح للعديد من جوائز الأوسكار والجولدن جلوب أو الكرة الذهبية كواحد من أفضل الأفلام الغنائية الموسيقية ذات المستوى الرفيع. أما النسخة السينمائية الحديثة التى بدأ عرضها بالولايات المتحدة فى الخامس والعشرين من شهر ديسمبر العام الماضى ويمتد زمنها إلى ساعتين وعشر دقائق، فقد نالت تقديرات أقل عند النقاد فى المجمل العام، وإن كان الفيلم لفت الأنظار كثيرا ورشح فى جوائز الكرة الذهبية الماضية لجائزة أفضل ممثل لناثان لين وأفضل موسيقى أصلية لمل بروكس وأفضل فيلم موسيقى أو كوميدى وأفضل ممثل مساعد لويل فيريل. تحول الفيلم القديم إلى عرض مسرحى ناجح على مسارح برودواى الأمريكية إخراج سوزان ستورمان، حاصدا اثنتى عشرة جائزة من جوائز تونى كرقم قياسى، وسوزان نفسها التى تعمل مصممة حركية هى التى تولت إخراج الفيلم الحديث فى أول تجاربها السينمائية كمخرجة، واحتفظت ببطلى العرض المسرحى ناثان لين وماثيو برودريك، بينما اكتفى مِل بروكس هذه المرة بكتابة الأغانى والمشاركة فى السيناريو والإنتاج أيضا.

قام كاتبا السيناريو مِل بروكس وتوماس ميهان ببعض التعديلات على الأصل السينمائى، لكنهما احتفظا بالطبع بأهم شخصيتين تتربعان على قمة هذا العمل وهما ماكس وبلوم.. الأول هو السيد ماكس بيليستوك (ناثان لين) المنتج المخضرم فى مسارح برودواى الشهيرة، الذى لا يمانع أبدا فى صنع أى شىء من أجل حصد المال، وهو المعروف أنه يعيش على حساب السيدات العجائز الثريات. من أهم القواعد التى تعلمها ماكس ويطبقها دائما ألا تغامر بأموالك أبدا

فى الإنتاج الفنى بصفة خاصة، لكن عليك أن تغامر بأموال غيرك دائما من باب بديهيات الأمان. صنع الفيلم مبررا منطقيا لالتقاء بطليه بسبب التكامل المهنى بين الاثنين وتغير العلاقة بينهما؛ لأن السيد ماكس الذى قدم العديد من مسرحيات برودواى الناجحة يعانى الآن ضائقة مالية شديدة، وبالتالى كان لابد أن يلتقى بالمحاسب الشاب ليو بلوم (ماثيو برودريك) الذى يخاف من كل شىء، ويتمسك بقطعة قماش صغيرة غريبة فى جيبه، من يأخذها بقصد أو بدون كأنه يأخذ روحه من جسده. مع كل المثاليات التى يتحلى بها بلوم بخلاف ماكس الذى يبيح كل شىء فى سبيل كل شىء، لاحظ المحاسب الشاب فى غفلة من الزمن أن المنتج المفلس يربح أموالا أكثر مما ينفق فى إطار عرض مسرحى واحد ناجح، ولاحظ أيضا أنه يمكن ربح كل ما يكفيه من الأموال من وراء عرض مسرحى يراه الناس مرة واحدة لا غير؛ لأنه سيغلق أبوابه فى نفس اليوم فقط إذا عثر المنتج الفنان على أسوأ نص مسرحى وأسوأ مخرج وأسوأ ممثل وأسوأ طاقم فى كل شىء، وهو ما لن يتحقق إذا اختار الأفضل فى كل العناصر بعكس ما يتصور الجميع من التقليديين! هكذا تحولت العلاقة داخل ثنائية "المنتج/المحاسب" من علاقة ضدية من الصعب جدا أن تتفق؛ لأن الثانى يحاسب الأول وهذا مبدأ يكرهه البشر بالسليقة ويرفضه كبرياء رأس المال، إلى علاقة مُلهمة مبدعة متوافقة على غير العادة عندما عرض ماكس على بلوم مشاركته بالفعل والتنفيذ فى هذا المشروع؛ لأن الفكرة فكرته من البداية.. بعد أخذ ورد وبحث مستفيض وقع الاثنان على كلمة السر التى ستفتح لهما كل أبواب النجاح، عندما عثرا على نص مسرحى شديد السوء والبلاهة يحمل عنوان "زمن الربيع لهتلر" تأليف شخص غريب شبه مختل ألمانى يمثل النازية الجديدة ويغوى تربية الحمام يدعى فرانز ليبكِند (ويل فيريل)، ولكى يغلقا أى تباشير للنجاح بالضبه والمفتاح وقع اختيار المنتجين عليه أيضا ليلعب دور هتلر بالمرة، وعلى السكرتيرة السويدية الجميلة أولا (أوما ثورمان) التى لا تفقه شيئا فى اللغة الإنجليزية تماما مثل فن التمثيل لتلعب دور البطلة، وعلى المخرج روجر دى برى (جارى بيتش) ومعه مساعد كارمن جيا (روجر بارت) اللذين يعيشان حياة جنسية شاذة غريبة بمنتهى الفجاجة والافتخار والصراحة..

بالتالى نحن أمام خطوط قوية لصراع درامى جرىء يحمل أسسا اقتصادية وسياسية وفنية وثقافية واجتماعية واضحة، طرحت معه المخرجة والمصممة الحركية سوزان ستورمان فى أولى محاولاتها السينمائية وجهة نظر موجهة تعرف هدفها جيدا، خاصة عندما منح القدر البطل الألمانى المختل فرانز إصابة عنيفة فى قدمه، وجاء محله المخرج روجر ليلعب دور هتلر لتنقلب معه الشخصية من خطاب التعظيم والإجلال كما رسمه المؤلف فى مسرحيته، إلى خطاب السخرية الرهيبة وقسوة الانتقادات بكل حرية من المدعو هتلر وينجح العرض مع الأسف نجاحا مدويا. مع ملاحظة أن الفيلم الجديد استبعد شخصية إيفا براون حبيبة هتلر من الأحداث بخلاف النسخة السينمائية الأولى، وأفرغ كل المساحات المتاحة للسكرتيرة أولا لتقدم إيحاءات ودلالات غير صريحة لمعان مختلفة وأفكار مبثوثة من بعيد. وقد اكتمل خط السخرية السياسية اللاذعة بمنتهى العنف على شخصية هتلر، عندما وجدنا فرانز فى السجن مازال يحلم بكل آماله ويهدد كل من استغفله واستغل ذكاءه الخارق وسذاجته المفرطة وموهبته الفذة. وكأن

الرجل مازال يعيش فى كهف الماضى البعيد متجمدا عند لحظة زمنية وهمية بعينها لا يريد أن يفارقها أبدا، ليزداد هذا المتلذذ بالقتل والغاوى لتربية الحمامات المسالمات فى نفس الوقت غرقا فى أوهامه الضالة المضحكة التى لم يعد لها مكان سوى فى مزبلة التاريخ..

من الطبيعى أن تلجأ المخرجة بناء على الموروث السينمائى السابق للفيلم الأصلى، وبناء على مهنتها الأصلية وموهبتها كمصممة حركية وكمخرجة مسرحية لنفس هذا العمل على مسارح برودواى إلى ما يمكن أن نسميه "السينما المتمسرحة"، التى تقوم على معالجة وحكى بلغة الموسيقى والغناء والمواقف الكوميدية والمفارقات المستمرة ذات المستويات والتأثيرات المختلفة، وإطلاق العنان للخيال ليفعل ما يشاء بمنطق تحرر وانسيابية الحالة الإبداعية الكاملة. وهو ما يضع مدير التصوير جون بيلى الذى قدم إبداعا رفيع المستوى من قبل فى الفيلم الكوميدى الشهير "من أفضل اللحظات/As Good As It Gets" مع مونتاج ستيف وايزبرج فى مأزق مستفز ومثير؛ لأنها تقدم عملا سينمائيا يعتمد على تكنيك المسرح ومعطياته ومميزاته من مشاهد طويلة جدا لها إيقاع موسيقى غنائى يخصها وحدها، ولا مانع من متابعة المتلقى محاولة إقناع المنتج ماكس للمحاسب بلوم ليشاركه تنفيذ فكرة إنتاج أسوأ عرض على مدى ما يزيد عن عشر دقائق كاملة، بمنطق البراح الزمنى والتردد كثيرا بين دويتو الموافقة والاعتراض سواء داخل حيز مكانى واحد، أو عبر ملاحقة ماكس لبلوم من مكتبه إلى السيارة إلى الشارع حتى وصل الاثنان أمام نافورة، وراح ماكس ينشد مونولوجا طويلا فى كيفية إقناع بلوم المتحفظ جدا للخروج إلى الحياة ومشاركته والتحرر من كل هذا الخوف الذى يقيده بالسلاسل، حتى يحوِّل كل الأرقام التى يتقن أسرارها وعملياتها وحساباتها من عدو مخيف إلى صديق حميم يخدمه ويأتمر بأمره، بدلا من السماح لهذه الأرقام الشرسة بأسره داخلها والقضاء عليه. وعليه الآن باختصار تحويلها من كائن أصم أبله عدائى إلى كائن حى حيوى يسمع ويشعر ويرى..

سار مصمم الديكور روبن واجنر مع مصمم الملابس وليام إيفى لونج على نفس الخط السينمائى المتمسرح، وقدما إبداعا خاصا من ناحية التصميمات المبهرة لمشاهد مسرح برودواى ذاتها، أو من ناحية دس العديد من الأدوات التقليدية جدا أمام الشخصيات مثل العصا والنظارة والآلة الكاتبة وغيرها، ليفتحا باب التوظيف غير التقليدى أمام المخرجة لتعيد صياغتها واستخدامها بمنطق حرية الخيال والفكاك من قيود الكلاسيكية أو المنطقية الملزمة. فى نفس الوقت كان مصمم الديكور على أتم استعداد للتفاعل مع كل تغيرات الموقف السريعة جدا، وقد شكل معه مدير التصوير والمونتير والمؤلف الموسيقى ومؤلف الأشعار خماسيا جذابا، تنقل بنا من حال إلى حال لوضع النقاط على الحروف فى كل منظومة السياق السابق، ومنحه خاتمة دلالية بصرية تعويضا أو ترديدا لإظلام المسرح كفواصل بين المشاهد. على سبيل المثال دخل الثلاثى ماكس وبلوم وأولا فى سباق غنائى راقص جميل فى مرحلة التعريف الأولى بشخصية الفتاة السويدية وهى تقدم كل مواهبها ومفاتنها، وفى ختام هذا الاستعراض الطويل الذى أثبتت فيه أوما ثورمان قدراتها الاستعراضية، بعدما أضفت الكثير من الحيوية

المبهجة على العمل السينمائى، طلب منها الشريكان المنتج والمحاسب شغل نفسها بترتيب المكتب والرد على التليفون، وهى لا تجيد الإنجليزية أصلا حتى يحين وقت العرض. هنا قصدت المخرجة إسقاط الكثير من التفاصيل المرتبة لتؤتى المفاجأة ثمارها فى المشهد التالى مباشرة، عندما لحقنا بلولا وهى تضع اللمسات الأخيرة فى إغراق غرفة المكتب باللون الأبيض الشاهق الذى كست به الحوائط والأثاث والإكسسوار، حتى عدة التليفون وأرقامها دهنتهم بالأبيض ومحت ملامحهم تماما بكل براءة ومزاج؛ لأنها تريد تنفيذ أوامرهم بترتيب كل شىء وتحويله إلى الأفضل. وقد اختارت اللون الأبيض؛ لأنه يناسب ذوقها وهى القادمة من بلاد الثلج وحولت غرفة المكتب إلى فريزر منعزل سقط سهوا من ثلاجة أحد جبال الثلج دون توكيل أو ضمان..

هكذا تنوعت المخرجة بين الإسهاب الشديد أحيانا فى معالجة بعض المواقف، والقفز الطفولى فوق بعض المواقف الأخرى حسب أهمية اللحظة الدرامية وحالتها، مع الأخذ فى الاعتبار أن منتج برودواى المخضرم ماكس كان ومازال هو المفتاح الرئيسى والمحرك الحقيقى لكل ما يحدث من أحداث ضخمة حتى أرفع التفصيلات ليلعب دور المخطط والمنفذ فى آن واحد، وهو ما منح الشخصية خصوصية وصعوبة أيضا. بين الرشاقة والمرح والحلول السمعية البصرية الدرامية المتحررة المتاحة للأفلام الموسيقية الغنائية، والتقنية الخاصة لحركة الكاميرات والمونتاج والديكور والملابس والإضاءة فى المزج بين عالم السينما والمسرح، كان لابد أن يختلف أداء الممثلين الصوتى والحركى والتعبيرى طبقا لطبيعة العمل السينمائى ومعالجته ولغته ومنهجه ووجهة نظره، وطبقا للتركيبة الدرامية للشخصية التى يلعبها كل منهم والمفاتيح المتاحة له فى استيعاب دوره وتقمصه. مع استغلال ميزة التصريح بالافتعال والمبالغة وبعض الكاريكاتورية المتوافقة مع عالم كوميديا الفارس، والقدرة على تحمل أداء المشاهد الطويلة مع الحفاظ على شحنة الأحاسيس والتحكم فى تحولاتها ونقلاتها، وإقامة علاقات إيجابية فاعلة مع الشخصيات المحيطة بالممثل مهما كانت ثانوية، وكل ما حوله من أدوات وإكسسوار وملابس وإضاءة وخلافه، واستيعاب أن كل خط مما سبق يترك حسب دوره بصمة فوق المساحة البيضاء أمامه لتكتمل هذه اللوحة الغنائية الموسيقية المبدعة. لكن المقارنات بين ثلاثى الممثلين الأبطال جاءت فى صالح ناثان لين وأوما ثورمان فى المقام الأول لاستيعابهما كل ما ذكرناه وغيره من النقاط الضرورية الكثيرة، بينما جاء أداء ماثيو برودريك منطفئا باهتا إلى حد ما مثل الكثير من أفلامه؛ لأنه لا يملك كاريزما الحضور التى تسرق الكاميرا بما يكفى، وينقصه دينامية الأداء والتمكن من أدوات التعبير التى وضحت، عندما لم يشعرنا بمدى التحول فى شخصيته بشكل مقنع من محاسب متحفظ جدا إلى منتج متهور يفعل كل شىء مثل ماكس، أو على الأقل يرتضى بهذا الأسلوب. وعلى النقيض أفرط الممثل ويل فيريل فى انفعالاته وافتعالاته؛ فبدا أداؤه محفوظا تنقصه المصداقية. ومعه وقع جارى بيتش وروجر بارت فى دائرة التكرار واللف والدوران فى حلقة مفرغة دون تجديد؛ فاختل الميزان مع الأسف فى هذا العمل الفنى المثير.. (٥٢١)

## "ميونيخ/Munich"

## و"الجنة الآن/Paradise Now"

## السلم بالسلم والعنف بالعنف والبادى أظلم

هل مطالبة الحق باستخدام العنف أمر مشروع؟ هل يؤدى إلى النتيجة المرجوة؟؟ هل يوضح وجهة نظر المظلوم أو صاحب الحق ويصل بصوته إلى من يرفضون حتى وجوده؟؟؟ إذا سالت بحار دماء الأبرياء فى سبيل هذا الحق المشروع بعيدا عن الوسيلة، ثم يأتى الطرف الآخر الذى يرى هو الآخر أنه صاحب حق مهما كان ظالما وقالبا للحقائق ويسيل دماء الأبرياء، فهل سنظل نلف وندور فى منظومة رديئة من الانتقام العنيف لم ولن تنتهى إلى الأبد؟؟؟؟؟

من المصادفات غير المرتبة أو المرتبة أن يعرض فى السوق السينمائى المصرى فيلمان أجنبيان مهمان يطرحان نفس القضية بمعالجات مختلفة تماما، وهما الفيلم الأمريكى "ميونيخ/ Munich" ٢٠٠٥ إخراج ستيفن سبيلبرج والفيلم الهولندى الألمانى الفرنسى "الجنة الآن/Paradise Now" ٢٠٠٥ إخراج الفلسطينى هانى أبو أسعد. الأهم أن الفيلمين لا يطرحان هذه القضية فى الإطار المطلق أو داخل أطر مختلفة، لكنهما يرتكزان أساسا على الاحتلال الإسرائيلى لفلسطين انطلاقا من وجهة نظر مختلفة ومن نقاط زمانية مكانية متباينة حسب تطورات الصراع الدرامى. ويشترك الفيلمان فى حصولهما على مكانة متميزة على مستوى النقاد والجوائز والترشيحات، وفى إحداث حلقات جدال كثيرة فى المحافل المحلية والدولية، خاصة إذا علمنا أن فيلم "الجنة الآن" ناطق بالعربية يشترك فيه ممثلون عرب مما يهمنا بالطبع. وقد فضلنا عرض الفيلمين معا حتى نضع نصف الصورة المنفصل بجانب النصف الآخر فى نفس اللحظة لتكتمل المعالم، ويتضح الفارق بين كيفية بث الخطاب الفكرى ليحيا داخل عالم الصورة السينمائية هنا وهناك..

نبدأ بالفيلم الأمريكى "ميونيخ" إخراج ستيفن سبيلبرج الذى بدأ عرضه داخل الولايات المتحدة الأمريكية فى الثالث والعشرين من ديسمبر العام الماضى، ويستغرق زمن عرضه مائة وأربع وستين دقيقة. حصل الفيلم فى متوسط تقديرات النقاد العالمية على أربع نجوم كاملة، كما حصل الفيلم ورشح لكم كبير من الجوائز أبرزها ترشيحه فى سباق الأوسكار لجوائز أفضل سيناريو معد عن عمل أدبى وأفضل إخراج ومونتاج وموسيقى وفيلم. بنى سيناريو تونى كوشنر وإريك روث أحداثه على رواية بعنوان "الانتقام/Vengeance" للمؤلف جورج جونز، الذى استقى أحداثه من الحادث الشهير الذى وقع بالفعل أثناء إقامة دورة الألعاب الأوليمبية بمدينة ميونيخ الألمانية فى عام ١٩٧٢، كان هذا الحادث ومازال من النقاط المهمة التى يستند عليها المحتل فى تصوير العرب بالإرهابيين والدعاية لقضيتهم، مع تنحية قضية الاستقلال السياسية بعيدا عن التركيز، مكتفين بالنتيجة وليس السبب المباشر وراء ما حدث. فى الخامس من سبتمبر ١٩٧٢ اقتحم ثمانية فلسطينيين ملثمين القرية الأوليمبية الآمنة فى ميونيخ، وقتلوا اثنين من اللاعبين اللذين يحملان الجنسية الإسرائيلية، بينما تولوا اختطاف

تسعة لاعبين آخرين من الإسرائيليين أيضا طبقا لمخططاتهم الرئيسية. بعد لحظات من اكتشاف العالم ما يحدث داخل القرية الأوليمبية الموعودة، أعلن الملثمون للجهات المسئولة مطالبهم للعبور خارج حدود ألمانيا فى أمان وإطلاق سراح السجناء العرب المحتجزين فى السجون الإسرائيلية والألمانية. بوصول الخاطفون والمختطفون إلى مطار ميونيخ يحاصرهم البوليس الألمانى والقوات العسكرية من كل جانب مما يضع الفلسطينين فى مأزق بالغ الحرج، وإذا بهم يندفعون إلى قتل الرهائن التسعة من المدنيين الرياضيين العزل قبل هروبهم، ثم راحوا ينتشرون فى العالم خاصة العواصم الأوروبية. رد الفعل السياسى للقيادة الإسرائيلية بقيادة رئيسة الوزراء جولدا مائير (لين كوهين) حسب سيناريو الفيلم المرسوم، هو تنظيم جبهة داخلية شديدة السرية بالاتفاق مع جهاز الموساد تحت رئاسة الضابط الشاب الكفء آفنر (إريك بانا) عميل الموساد الماهر المتوارث هذه المهنة عن والده المعتزل، الذى يرقد الآن داخل إحدى المستشفيات بتل أبيب. وهو بالمناسبة الشخصية التى لم نرها على الإطلاق. أما باقى أعضاء المجموعة فهم ستيف (دانييل كريج) وكارل (كياران هندز) وروبرت (ماثيو كازوفتس) وهانز (هانز زشلر) الذين يملك كل منهم موهبة مختلفة ولا يعرفون بعضهم البعض من قبل، وكانت المهمة تصفية هؤلاء الإرهابيين مما دفع آفنر للاستعانة بأى مصدر يساعده فى تتبع الهاربين فى كل أنحاء العالم. من هذا المنطلق تم توزيع منطقة التركيز الدرامى على ثلاث جهات. الأولى معرفة المعلومة أولا عن مكان اختباء الهاربين من خلال مجموعة فرنسا المكونة من المدعو لويس (ماثيو أماليك) ووالده (ميشيل لونسدال)، الذين لا ينتمون هم ومن خلفهم إلى أى حكومة ولا يناصرون أى قضية أو حزب أو طرف على حساب الآخر، بل يدينون بالولاء إلى أرصدة البنوك التى تتصاعد بالمليارات أو أرقام لا تحتويها خانة الآلة الحاسبة الضيقة. كان هذا الخيط بالتحديد من أفضل خيوط هذا الفيلم من حيث التركيب والإثارة والتخطيط والتنفيذ.. الجهة الثانية هى معايشة تنفيذ العمليات ذاتها مع كل فرد على حدة، مما جعلنا نطوف مع الفيلم الكثير من بلدان العالم الأوروبية والعربية، ليسمح بتنوع المذاق طوال الفيلم طبقا لطبيعة كل مهمة ورائحة وملابسات وقوانين وظروف كل بلد.

عندما نصل إلى دافنا (أيليت زورر) زوجة آفنر التى تركها وهى حامل فى إسرائيل وعاد إليها بعدما بلغت ابنته حوالى ثلاث سنوات فى أوروبا، نكون قد وصلنا إلى الجهة الثالثة التى صب فيها الصراع الدرامى كل مفرداته، وهى للعلم من أهم أركان العمل التى استخدمها سبيلبرج فى بث خطابه الفكرى، عندما استخدم الثلاثى (الزوجة - الطفلة - والدة آفنر) كركيزة فكرية اجتماعية سياسية إنسانية عقائدية، يبدأ منها آفنر ممثل قضية الوطن وينتهى إليها أيضا لتثبيت عقيدته، بما يمثلونه من استعارة رمزية للوطن المسالم من حيث الجذور والمستقبل عبر ثلاثة أجيال مختلفة، خاصة أنه مر فى الطريق قرب نهاية الرحلة بمرحلة شك كبير فى كل ما يفعل، من ناحية أسلوب العنف والتصفية الذى يدينه هو ودولته وليس من ناحية الهدف،ليتحول فى النهاية بعد تصفية معظم زملائه بالتدريج إلى كائن مذعور يشك فى كل الناس بما فيهم قيادات الموساد.. من هذا المنطلق حرص ستيفن سبيلبرج من خلال فريق عمله مدير التصوير يانوس كمنسكى والمونتير مايكل كان والمؤلف الموسيقى جون وليامز على السير فى

اتجـاه واحـد، للتركيـز علـى عمليـات الانتقـام المتبادلـة دون الغـوص فـى أعمـاق القضية ذاتها، باسـتثناء مشـهد مواجهة بين آفنر وزملائه وبين المناضـلين العـرب أو الإرهابيين حسـب وجهة نظر كل فريق، مع الفصل التـام بـين الفـريقين مـن خـلال الديكور والإضاءة وزوايا التصـوير. كعـادة سـبيلبرج ركـز علـى عـالم المنتقمـين مـن الإسـرائيليين وتمتعهم بلحظات إنسـانية متنوعة ملموسـة، ولم يظهر المسـتهدفين من الفلسـطينيين إلا كأنماط بعيدة تحمل ازدواجية سـياسـية من حيث الدعوة إلى الفكر الحر والحياة المرفهة بما لا يتماشـى مع قـتلهم أبريـاء عـزل. كمـا لعـب بنـاء السـيناريو والمونتاج دور البطولة فى حسـم القضية لصالح المنتقمين الإسـرائيليين من خلال تدرج بث الشحنة العاطفية الفكرية لمشـهد قتل ضحايا ميـونيخ مـن أول لحظة حتى آخر لحظة، ليكون الحدث المسيطر كفعل وليس كرد فعل، مع الإفـراج بالتدريج عن مدى قسوة تنفيذ العملية بدءا من داخل القرية حتى لحظات النهايـة بالمطار، وهو ما يجيب تلقائيا على تسـاؤلات آفنر ويهدىء شـكوكه، ليؤكد له أن ما يفعله هو الصحيح وفى صالح الوطن. هذا ما أكدته زوجته التى تمثل صوت الـوطن المنطوق والاسـتعارة التشخيصية لوجهة النظر الإسـرائيلية فى القضية كلهـا، وهـو فى قمة انفعاله وتذكره لمشـاهد الضحايا وهو يبكى، عندما احتوته وأثبتت له قولا وفعلا أنها تحبه وتفخر به رغم كل شـىء. اختار سـبيلبرج بـذكاء توليـد هـذا اليقـين أثناء اللقاء الخاص بين آفنر وزوجته الهادئة تماما والعاقلة الصبورة أكثر مـن الـلازم، لضمان قمة التعاطف والتوحد مع كل هذه المشـاعر الإنسـانية..

ننتقل إلى الفيلم الهولندى الألمانى الفرنسـى "الجنة الآن" لهانى أبـو أسـعد، المخرج الفلسـطينى الذى قدم من قبـل فـيلم "حتـى إشـعار آخـر" ١٩٩٤ و"زفـاف رنا" المعروف أيضـا باسـم "القـدس فـى يـوم آخـر" ٢٠٠٢. بـدأ عـرض هـذا الفـيلم الناطق بالعربية داخل الولايـات المتحـدة الأمريكيـة فـى حـدود ضـيقة فـى الثـامن والعشـرين من شـهر أكتوبر الماضى، وحصل فى متوسـط تقـديرات النقـاد العالميـة على أربع نجوم أيضـا مثـل الفـيلم السـابق، ونـال هـو الآخـر حظـه فـى الأوسـاط السـينمائية الدوليـة كجـوائز وترشـيحات، مـن بينهـا ترشـيحه لجـائزة أفضـل فـيلم أجنبى فى جوائز الأوسـكار بينما فـاز بجـائزة الكـرة الذهبيـة بالفعـل كأفضـل فـيلم أجنبـى، بالإضـافة إلـى فـوزه بجـائزة المـلاك الأزرق بمهرجـان بـرلين السـينمائى الدولى عام ٢٠٠٥ وغيرها من الجوائز. ينقلنا سـيناريو هانى أبـو أسـعد وبيـرو بـاير إلى داخل الأراضى الفلسطينية المحتلة من قلب مدينة نـابلس، حيـث لـم يطـرح قضـية الاحـتلال موضـعا للمناقشــة بـالطبع، لكنــه هـو الآخـر دخـل فـى صـراع أيـديولوجى حـول وسـيلة المطالبـة بـالحقوق وجـدواها وإنســانيتها.. قـام البنـاء الدرامى على أسـاس وجود عدة أطراف متضـاربة الآراء مـن النقـيض إلـى النقـيض مع الاتفاق على أسـاس وجوب نيل الوطن حريته، ثم التعرض لـبعض التحـول فـى مواقفهم من هنا إلى هناك أحيانا بمبرر قوى وأحيانـا بمبـرر ضـعيف، للتفرقـة بـين عمليـات الجهـاد المنظمـة ضـد العسـكريين الصـهاينة، والانتقـام بـين المـدنيين الإسـرائيليين العزل الذين يتصادف وجودهم فى مكان تفجيـر القنبلـة فقـط لا غيـر. المسـألة هنا ليست مجرد إلقاء قنابل مـن بعيـد، لكنـه نضـال انتحـارى مـن خـلال اختيار القيـادة الفلسـطينية للشـاب الفلسـطينى سـعيد (قـيس ناشـف) الطيـب الوجه تماما مثل آفنر عند سـبيلبرج، المـاهر فـى عملـه كميكـانيكى سـيارات مـع زميلـه الحـاد المنـدفع خالـد (علـى سـليمان) لارتـداء أحزمـة متفجـرات تحـت

ملابسهما الأنيقة فى تل أبيب، بعد تزوير بطاقات هوية وهندمة المظهر العام تحت إشراف الزعيم الأقرب إليهما جمال (عامر هليل) الهادىء الطباع والتفكير. بينما تقف سها (الجزائرية لبنى عزابال) ابنة أحد الشهداء والتى عاشت فى الخارج طويلا وتحب سعيد على الجانب الآخر، وتدخل فى مناقشات عنيفة أكثر من مرة مع سعيد وخالد كل على حدة، حول اعتراضها الكامل على استخدام العنف لاسترداد الحقوق خاصة إذا كان ضد أبرياء عزل. بينما تقف والدة سعيد (هيام عباس) على الجبهة الرابعة وحدها لا تبدى رأيها فى شىء؛ لأنها لا تعلم نية ابنها الانتحارية فى اليوم التالى، لكنها كالعادة تمثل الاستعارة الرمزية للوطن الصامد الصبور الطيب المقاوم إلى الأبد، بدليل نجاحها فى تربية أبنائها رغم كل ظروف الاحتلال المهين، فى محاولة من الفيلم للاقتراب داخل نفوس هؤلاء المناضلين الانتحاريين لكن دون عمق بما يكفى.. إذا كان سبيلبرج قد غلّب وجهة نظر على الأخرى بذكاء، فقد تغاضى المخرج هانى أبو أسعد عن الجانب الإسرائيلى تماما الذى لم نر منه أى شخصية مجسدة، وهو ما جعل الفيلم يقدم وجهة نظر أحادية من داخلها اختلافات فى المنهج، مما انعكس بالسلب على قيمة وقوة القضية ذاتها وعلى مناقشة أساس قضية الاحتلال. قدم المخرج مع مدير التصوير أنطوان هيبرل موقفا دراميا خصبا فى موضع المواجهة داخل المجتمع الفلسطينى نفسه بين سعيد وخالد وصاحب سيارة، يرى أن هناك اعوجاجا فى الصندوق السليم لسيارته، مما يجعل خالد العصبى يفقد أعصابه بعد هذا الحوار العبثى ويضرب الصندوق ليجعله معوجا بالفعل، كاستعارة مجسمة لاختلال المعادلة فى الداخل والخارج. ووضع مونتاج ساندر فوس وموسيقى جينا سوميدى حدودا فاصلة بين كل وجهات النظر بحيادية لا تدين كاملا قتل الأبرياء ولا تدافع كاملا عن المنالين الانتحاريين، مع الحرص على انتقاد القادة مثل جمال الذى كان يأكل مع زميله أثناء تصوير الشابين شريط فيديو لوداع عائلتهما، الأسوأ من ذلك أن هذه الشرائط يعرضها التجار فيما بعد بكل مهانة للتكسب منها.. تفرق الشابان بعد مرور دورية إسرائيلية قبل تنفيذ العملية. وعلى حين عاد خالد المتحمس للعنف يصر سعيد المتردد المؤيد للسلم فى البداية على استكمال العملية وحده كسياق متناقض مع المطروح سابقا. وفى النهاية شاهدنا سعيد يجلس محملا بالمتفجرات فى أتوبيس حافل بالعسكريين والمدنيين الإسرائيليين فى تل أبيب، ولا أحد يعرف ماذا سوف وهل سيعود الحق إلى أصحابه بهذا الأسلوب والفكر والفعل؟؟ (٥٣٢)

### "البطل المحترف/Unleashed"

### علم الحرية يرفرف على حافة طوق الكلب!

مشكلات الحياة المعقدة أمر سيىء، لكن الأسوأ منها هو التعود عليها.. إذا أدمن الإنسان حالة روحه المنكسرة دائما، فسيحوّل نفسه بنفسه إلى كائن مستعبد سلبى لا يرضى إلا بالأمر الواقع أيا كان.

ما بين ركود السلبية وفوران الإيجابية كان لابد أن يمر دانى بمراحل متوالية

وصدمات متلاحقة ليفيق إلى نفسه، ودانى هو بطل الفيلم الإنجليزى الأمريكى الفرنسى المشترك "البطل المحترف/Unleashed" ٢٠٠٥ إخراج الفرنسى لويس ليتريى. يهمنا الإشارة هنا أن هذا الفيلم لا علاقة بينه وبين فيلم أمريكى آخر يحمل نفس الاسم إنتاج عام ٢٠٠١، وأن الترجمة الحرفية لاسم الفيلم الحديث "الطليق" هى الأقرب إلى الخطاب الفكرى الذى يهتم الفيلم بإرساله إلى المتلقى بعيدا عن الاسم التجارى المختار، وأن نفس هذا الفيلم معروف فى المملكة المتحدة باسم "دانى الكلب/Danny The Dog"، وهو أيضا الاسم الأقرب إلى المفهوم العام لهذا العمل كما سنرى..

يشترك العنوان الأصلى الأول أو الثانى فى هذا الفيلم الذى كتب له السيناريو لوك بيسون فى إحالتنا مباشرة أن هناك مشكلة أو ورطة كبيرة يقع فيها أحدهم، وأنه يسعى جاهدا إلى التخلص منها، مع الاعتراف أن العنوان الإنجليزى الثانى يرسم صورة شديدة القسوة والقبح بمجرد تخيلها. لكن هذه الصورة مع الأسف الذى يطلق فيها على إنسان اسم حيوان هى الحقيقة المعتمة اللاإنسانية أبدا التى يعيشها الشاب القوى دانى (جيت لى)، حيث استولى عليه عمه المخيف بارت (بوب هوسكنز) منذ الصغر واحتله تماما، وحرمه من أى نوع من التعليم، ومن أى اتصال مع العالم الخارجى، وعزله نهائيا وحرمه من حقوقه الإنسانية البديهية فى أى شىء. كل رصيده المتاح عنده هو معاملته ككلب أجرب لكن يشترط أن يكون أمينا، حتى أنه يعلق له طوقا حديديا مهينا للغاية حول رقبته كى لا يفلت منه صيده الثمين. هذا الشاب القوى كان مورد رأس المال للعم وعصابته المخيفة؛ لأنهم يشركونه فى معارك متفق عليها لها جمهورها فى أماكن مغلقة غريبة ويتربحون من وراء الرهونات؛ لأنهم يثقون دائما بفوز دانى مفتول العضلات، الذى ينفذ الأوامر كأخلص كلب وفى دون أدنى معارضة. هكذا تربى دانى منذ الصغر واعتاد على عدم الشكوى أو التبرم، بعدما جردوه من نعمة العقل التى تميز الإنسان على الحيوان..

نستعرض التاريخ القصير نسبيا للمخرج الفرنسى لويس ليتريى لنجد أن هذا هو فيلمه الثالث كمخرج بعدما قدم فيلم "المحترف/Transporter" بجزئيه الأول والثانى، وقد أثبت فيهما قدرته على التعامل مع مشاهد الحركة بصفة خاصة، لكنه مازال يعانى من بعض أركان الضعف التى تتكرر هنا للمرة الثالثة.. أولا - العثور على مادة خام لفكرة ثرية بالفعل، لكن لا يتم تطويرها والبناء عليها على مستوى السيناريو أولا لكى تحتفظ ببريقها وتقاوم التفكك والسطحية. ثانيا - قيادة فريق العمل خلف الكاميرا لتقديم صورة بصرية تحمل وجهة نظر لكن بإمكانات إبداعية متوسطة، ليست ضعيفة بما يكفى وليست قوية مبتكرة أيضا بما يكفى، مما يقبع بالفيلم فى المرحلة المتوسطة على استحياء. ثالثا - عدم الموازنة بين قوة المشاهد المختلفة نتيجة استمرارية تفوق المخرج فى مشاهد معارك الآكشن الممتدة رغم مبالغاتها أحيانا، أكثر من المشاهد الإنسانية العاطفية أو التى تخلو من معارك بالأيدى والأسلحة بصفة عامة. رابعا - شحذ طاقات الممثلين أمامه بمجهود قليل نسبيا، مما ينتج عنه ظهور متوسط للممثلين بالتبعية رغم إمكاناتهم المعروفة من قبل على الأقل. خامسا - عدم التخلص أو التغلب على جمود الشخصيات الأحادية الجانب، التى يسهل تصنيفها

بين الطيب المطلق والشرير المطلق، مما يؤثر على دورة حياة الشخصيات وتأثيرها على العمل وعلى المتلقى بالتبعية، ومعها ينقسم دائما الصراع الدرامى إلى فريقين متحاربين متناقضين بمنطق إما هذا وإما ذاك.

وقد اتضح هذا بشكل عملى فى الفيلم الحالى عندما تعرض زعيم العصابة لحادث تصادم مريع، وفجأة وجد دانى نفسه وحده فى الدنيا ولم ينقذه سوى مقابلته لعازف البيانو الكفيف سام (مورجان فريمان) ومعه الشابة الجميلة فكتوريا (كيرى كوندون) التى أحبت دانى وأحبها. معهما وبهما تخلص دانى من بشاعة اعتياد المهانة، وأقبل على الدنيا كإنسان له موقف ووجهة نظر يشعر ويبحث ويهاجم ويدافع، رغم معارك الكر والفر التى جرت بينه وبين العصابة والسيد بارت الذى لا يريد أن يعتقه أبدا. ربما كان من أجمل خطوط هذا الفيلم التى ارتفعت به عن فيلمى المخرج السابقين، هو خط غموض حادث مقتل والدة دانى عازفة البيانو الماهرة، التى اتضح فى النهاية أنها ضحية بارت الشيطان أيضا، وأن دانى مجرد فرع حديث من أصل قديم. من خلال هذا الخط بالتحديد استطاع المخرج ربط الماضى بالحاضر بالدلالات الموسيقية السمعية البصرية والتشكيلية أيضا، بعدما استخدم جسم البيانو نفسه كعلامة دينامية موحية تتقلب مع الكثير من المواقف واللحظات التى تركز على هذا الخط. وهو ما جعلنا نستشعر وجود مدير التصوير بيير موريل والمونتير نيكولاس ترمبازيفكس بعض الشىء بعيدا عن مشاهد المعارك المتواصلة. بحكم الخبرة منح الممثل مورجان فريمان قوة وصلابة لكل مشاهده، مما انعكس على مستوى العمل العام بالتبعية واستقر به فى المنطقة المتوسطة، على حين كان أداء جيت لى هو مفاجأة الفيلم ذاته عندما نجح فى التخلص بعض الشىء من أكلاشيهاته التمثيلية المحفوظة، وتخلى عنها بالإجبار فى غير مشاهد المعارك مع الحفاظ على إيقاع عام ثابت للشخصية فى الأساس رغم اختلاف مراحلها وندرة حواراتها.. كان ينقص المخرج لويس تيريى تكثيف مجهوداته فى إذكاء النزعة الإنسانية الاجتماعية، أو على الأقل المساواة بينها وبين مشاهد الأكشن الأمريكانى التقليدية، لإبراز إمكاناته الفنية وهويته الفرنسية بشكل أوضح وأكثر تأثيرا.. (٥٢٣)

## "كازانوفا/Casanova"

## برواز الحب يطفو فوق سطح المدينة العائمة

مشهد وراء مشهد يؤكد وجود مخرج متميز وراء هذا العمل.. لكن التميز الذى يصحبه مذاق خاص وأسلوب بعينه ورؤية ثاقبة عميقة على قدر بساطة طرحها، تؤكد أن هذا المخرج لابد أن يكون مختلفا ولا ينتمى للتيار العام الأمريكى التقليدى وغير التقليدى.

بالفعل هذا المخرج السويدى لاس هالستروم الذى يُعرض له الفيلم الأمريكى الكوميدى "كازانوفا/Casanova" ٢٠٠٥ هو نفسه المخرج الذكى المبدع الذى عرض له فى مصر الفيلم البديع المختلف "شوكولاته/Chocolat" ٢٠٠٠ كواحد من

الأفلام القليلة رفيعة المستوى.. إنتاج أمريكى برؤية وتكنيك ليس أمريكيا يعنى أن هناك معادلة صعبة قد تحققت، وحدثت نقطة التقاء بين الفن والمال لصالح الاثنين معا. مادمنا ذكرنا فيلم "شوكولاته" فإننا نجد خيوط تماس بين العملين تتمثل فى منهج المخرج البصرى والبناء الدرامى والتيمة التى تعلى من قيمة الحب، لكنه الحب المرتبط دائما بالحرية والانطلاق والمغامرة وقدر كبير من الفوضى والجنون، والقدرة على التغيير وقابلية إحداث التأثيرات المختلفة التى تصل إلى حد الانقلاب التام أحيانا. وهو ما يستلزم بالتبعية وجود ثنائى من العشاق من نوع خاص جدا، مع الأخذ فى اعتبار أن المخرج السويدى يسلم مقاليد الحكم فى الفيلمين فى يد الأنثى المتفردة، لتلعب دور القائد الذى يعرف من داخله أنه قائد، لكنه لا يعترف بذلك حتى يظل يعلم ويتأثر ويؤثر ويترك بصمة على العقول والقلوب والأرواح إلى ما لا نهاية..

نتوقف أولا أمام عنوان الفيلم الأمريكى الحديث "كازانوفا" لنجدنا أمام شخصية أثيرة فى عالم العشق والغرام على مر العصور، ناهينا عن كم المعالجات التى ظهرت لهذه الشخصية ومن أشهرها الفيلم الإيطالى الأمريكى "كازانوفا لفيللينى" ١٩٧٦. لكن يجب أن نسأل أولا: "من يكون كازانوفا الحقيقى؟". الإجابة على هذا السؤال ستضعنا على طريق التعريف العلمى الواضح، وستؤدى إلى التعرف على إبداع خيال كتاب القصة والسيناريو لفيلمنا فى تقديم معالجة جديدة لشخصية كازانوفا ولماذا وعلاقة هذه المعالجة التى تدور فى القرن الثامن عشر بعصرنا الحديث.. باختصار شديد نشير أن كازانوفا الإيطالى شخصية حقيقية واسمه جياكومو جيرولامو كازانوفا، ولد فى الثانى من أبريل ١٧٢٥ بمدينة فينيسيا الإيطالية وتوفى فى الرابع من يونيو ١٧٩٨ فى دوكس ببوهيميا التى يسمونها الآن دوشكوف فى جمهورية التشيك. نال كازانوفا شهرة طاغية على مدى القرن الثامن عشر داخل وخارج حدود إيطاليا، بوصفه واحدا من أشهر المغامرين والمؤلفين وأصحاب العلاقات النسائية التى لا تنتهى. لقد كان خبيرا فى غزو قلب المرأة ووقوعها فى حبائله، وقد اعترف كازانوفا بنفسه فى كاتبه الذى يحمل سيرته الذاتية بعنوان "تاريخ حياتى" أنه أقام علاقة خاصة مع أكثر من ألف سيدة.. نكتفى من سيرة حياته الطويلة بمعرفة أن والديه ثم زوج والدته كانوا جميعا ممثلين، مع ذلك لم يلق كازانوفا الرعاية الكافية من والديه، ومبكرا جدا ظهر نبوغه فى العلاقات الغرامية وفى حصوله على درجة الدكتوراه فى القانون من جامعة بادوا، بالإضافة إلى دراسته الفلسفة الأخلاقية والكيمياء والرياضة والقانون، وهذه العلاقات سببت له إحراجا بالغا مع الكنيسة التى عمل بها لاحقا، وفى عام ١٧٥٥ تم القبض على كازانوفا الذى يبلغ من العمر ثلاثين عاما وحكم عليه بالسجن خمس سنوات بتهمة السحر والدجل، ودخل فى صراع طويل عنيف مع البابا، لكنه أبدا لم ينفذ هذا الحكم. من أهم مميزات كازانوفا القرن الثامن عشر أنه يعترف بحقوق الأنثى فى السعادة مثلما يقدر متعته تماما بخلاف السائد، وكان بعكس ما يتوقع الكثيرون يعتبر نفسه هدفا وفريسة وليس صيادا ماهرا للنساء، لهذا احتفظ بكل علاقاته حتى بعد انتهاءها فعليا. نكتفى بهذا القدر الضئيل جدا من سيرة كازانوفا الذاتية، ونضع خطوطا ثقيلة تحت مواصفاته الشخصية والفكرية وعلاقته بوالديه واتهامه بالسحر وصراعه مع الكنيسة فى ظل السياق التاريخى الثقافى السياسى الدينى لعصره، مما

سيساعدنا فى وضع خطوط بارزة تحت أهم نقاط الصراع الدرامى فى الفيلم، مضافا إليها خيال المؤلفين لنتعرف على رؤيتهم لهذه الشخصية وأيديولوجية عصرها..

من هذا المنطلق وضع كاتبا القصة مايكل كريستوفر وكيمبرلى سيمى مع ثنائى السيناريست سيمى وجيفرى هاتشر البنية الأساسية للظروف والشخصيات، وإن كانا قد قدما الزمن قليلا بما لا يضر وجعلوا المحاكمة تجرى فى عام ١٧٥٣، ليصدر الحكم على كازانوفا (الأسترالى هيث ليدجر) بفضل مساعدة القساوسة المعتدلين بالزواج قبل أحد الأعياد القريبة جدا بعد أيام بشرط أن يظل وفيا لزوجته، والمشكلتان أسوأ من بعضهما البعض! كانت هذه هى نقطة الانطلاق التى فتح بها المخرج السويدى أبواب الصراع الدرامى لنلقى نظرة على بقية الشخصيات، ونتبحر أكثر فى هذا العصر الذى يوجه إليه انتقادات شديدة بلغة كوميدية ماكرة، عندما يقع اختيار كازانوفا على العذراء الشقراء الهادئة جدا فكتوريا (ناتالى دورمر)؛ فتثور ثائرة جارها الشاب جيوفانى برونى (شارلى كوكس) ويقرر مبارزة كازانوفا. لكن المشاكل تتفاقم عندما نعلم أن فكتوريا التى جنت من السعادة لخطبة كازانوفا لها لا تعلم أن جيوفانى يحبها؛ لأنه لم يصرح لها أبدا من فرط الخجل والتردد وقلة الخبرة، كما أن جيوفانى نفسه لا يعرف شيئا عن المبارزة مما دفع شقيقته الشجاعة جدا فرانشيسكا (الأمريكية سينا ميلر) لمبارزة كازانوفا بدلا منه لتفتح باب نزال بينهما لن يغلق أبدا؛ لأن فرانسيسكا هى بطلة الفيلم الحقيقية دراميا وفكريا.. هذه السيدة التى تحمل كل صفات القيادة والعقل وتسبب الكثير من المتاعب لوالدتها الأنثى التقليدية الذكية أندريا (لينا اولين)، ولا ترضى بالزواج من التاجر الثرى جدا بابريتسيو (أوليفر بلات) التى لا تعرفه لمجرد إنقاذ عائلتها من أزمتها الاقتصادية الطاحنة، هى فى واقع الأمر سيدة متفتحة جدا تسبق عصرها وتمثل ثورة عصر النهضة الثانى كما يطلق على القرن الثامن عشر. لا تكتفى بالتمرد الشفاهى ولا تستسلم لقيود البيئة وسلطة الكنيسة المجحفة التى كادت ترجع بالغرب إلى العصور المظلمة، بل قامت بدور فعال يمتد للمجتمع والوطن والأجيال من بعدها، من خلال تأليف الكتب تحت اسم مستعار لرجل مجهول؛ لأنه محظور على المرأة فى ذلك العصر الإبداع والاستقلال والتعبير عن آراءها. وخصصت كل صفحاتها لتحليل وتطوير وضع المرأة فى المجتمع ونظرتها إلى العلاقات بين آدم وحواء، والمفهوم الصحيح للحب والرغبة على المستوى العميق وليس من على السطح المزيف كما يفعل كازانوفا. بالتالىنحن أمام عدة صراعات متفرقة تجتمع فى آن واحد من خلال تداخل الشخصيات لندخل جنة حواء بأقدامنا.. كازانوفا يطارد فرانشيسكا، وفرانشيسكا تطارد عصر التخلف وزيف الدين، وعصر التخلف متمثلا فى رجل الدين (جيريمى أيرنز) والسلطة والتحريم والتجريم والإرهاب والجهل يطارد كازانوفا وفرانشيسكا وكل رجل وسيدة يحمل فكرا حرا، وفيكتوريا تطارد كازانوفا، وجيوفانى يطارد فيكتوريا، وباباريتسيو يطارد فرانشيسكا خطيبته التى لا يعرفها، ووالدتها أندريا تطارده بعدما أعجبت به لثروته وبدانته..

هكذا ندرك قيمة المعالجة السينمائية الجميلة التى قدمها الفيلم، ونفرق بين مساحات الحقيقة ومساحات الخيال التى تدعم عدة قضايا، ومدى صلة هذه

القضايا الحاسمة الحرجة بالعصر الحديث الذى نعيشه، وأساليب قمع الحريات وتعامل مواطنى الشعوب معها وتعدد أساليب المقاومة، من خلال معالجة كوميدية ساخرة تقوم على كم هائل من المفارقات وتجيد صنع لحظات خلاقة تبوح بالكثير، من خلال دلالات وإحالات غير مباشرة بفضل تفاصيل الكادر السينمائى. من أهم ما يميز الفيلم ذكاء الاختيار من أول أوراق السيناريو فى أسلوب التفكير والتعبير فى كل مشهد ليعلن عن الجهد الملموس للمخرج، بحيث يصعب توقع الحدث التالى مباشرة لحسن ودقة توظيف ذكاء الشخصيات وتعاملهم بندية واضحة فى الصراعات، واضعين فى الاعتبار أن كل هذه المطاردات الفكرية السياسية العقائدية تحتاج بالتأكيد إلى شخصيات مغامرة جريئة من طراز خاص، تتميز بسرعة البديهة ووعى القلق الجمعى والقدرة على مرونة التفكير، والتغيير اللحظى فى السلوكيات وردود الأفعال دون تزمت باستثناء ممثلى السلطة فى هذا الفيلم. لهذا توالت المفاجآت من كل ناحية باستمرار، وساهم المخرج مع فريق عمله فى صنع هذه المفاجآت التى تتناسب مع قيمة الصراع الذى ارتقى عن مجرد التركيز على شاب جذاب يعشق النساء. مثلا نجد المخرج يتحالف مع مدير التصوير أوليفر ستابلتون فى صنع هذا العالم بكل ما فيه من شخصيات تقف فى الصفوف الأولى وما وراءها، مع التأكيد دائما أن الصراعات بين كل هؤلاء ما هى إلا استعار مصغرة من صراعات عصر بأكمله لهدف أكبر بكثير من مجرد إقامة علاقة عاطفية عابرة. ونجده يختار لحظة مناوشة جميلة للغاية ومصارحة بمكنون الأفكار بين كازانوفا وفرانشيسكا التى تجهل شخصيته من خلال حوار منتقى بعناية، وسط جمع غفير من المواطنين الإيطاليين البسطاء الذين يشاهدون عرضا مسرحيا صغيرا قصيرا فى الشارع للعرائس. السر عندما يقال على الملأ فى قلب الأمة إما أنه لا يعتبر سرا قويا، أو أنه على العكس تماما يعتبر من أدق الأسرار التى لا بد أن تهرب من النور؛ فتسارع بالوقوف فى قلب النور بمنطق دهاء اللص الذى يختبىء من البوليس فى قسم الشرطة مع الفارق بالطبع.. وقد استدعينا هذا المشهد وخلافه لنوضح ذكاء تصميم المشهد فى البداية على الورق، ثم تعامل المخرج مع طاقم عمله فى تنفيذ وتفعيل هذه المشاهد، مع إضافة جماليات الصورة الموظفة خاصة وأننا فى قلب فينيسيا المدينة العائمة بمراكبها ومصابيحها وطبيعة شعبها وصخبها وجنونها وجمالها. وقد لعب مونتاج أندرو موندشاين فى نفس المشهد دورا جذابا متنقلا بين حوار البطلين المتنافسين وحوار العرض التى تستكمل بدورها مناوشات البشر، ثم يعود البشر ويستكمل البطلان مناوشات العالم الفنى البديل، وهكذا ظللنا نلف وندور مع العالمين اللذين هما فى الأصل عالم واحد فى دائرة ممتعة متولدة من الفكر والذكاء والمرح العميق. نأخذ مثالا آخر فى أول المواجهات بين كازانوفا وفرانشيسكا بعد المبارزة التى أشرنا إليها وهما يركبان الخيل وسط الغابة فى الصباح الباكر، وكل منهما لا يعرف شخصية الآخر بصفته كازانوفا وبصفتها مؤلفة فى السر، هنا بدأت المناوشات بين الندين فكريا وفلسفيا عن مفهوم الحب واختلاف قيمته ونظرته عند الطرفين. جسد لنا المخرج ردود أفعال كل طرف صمتا وكلاما من خلال إيقاع خطوات كل حصان على حدة أو الحصانين معا، بين السرعة والبطء والإعلاء من صوت أقدام الخيل لترتفع على حساب المتبارزين أو العكس بدرجات مختلفة، أو اصطدام أحدهما بفرع شجرة مثلا كدليل على صدمة

آراء الآخر له، ليرسم المخرج ترديدا صوتيا إيقاعيا بصريا دالا مع مدير التصوير والمونتير ينشط العقل والخيال بين الأخذ والرد بأساليب الأطفال وأهداف الكبار. وكأن الفيلم يسير فى ظل الموسيقى الداخلية لهذا المشهد أو الموسيقى المسموعة للمؤلف أليكساندر دسبلات على إيقاع خطوات أقدام الأطفال وهم يلعبون لعبة "الأولى" فى تدافع الصرع خطوة خطوة فى كل اتجاه..

يتبقى لنا فقط الوقوف على أربع نقاط هامة فى المعالجة الدرامية مقارنة بالمصدر الأصلى.. أولا - قدرة كازانوفا على التنقل بين شخصيات مختلفة؛ لأنه يجيد فن التمثيل مثل والدته. ثانيا - ظهور والدته فى لحظة فارقة لتنفذ تمثيلية مع زوجها أو حبيبها لتنقذه مع فرانشيسكا من الموت. ثالثا - الإشارة الصريحة أن كازانوفا كان يبحث بين كل السيدات عن والدته التى لا يجدها بجانبه وقد وجد فى فرانشيسكا النموذج المفتقد فى قلبه. رابعا - اختفاء كازانوفا من فينيسيا إلى الأبد ويتصور الناس أن جيوفانى برونى شقيق فرانشيسكا هو كازانوفا؛ فيمارس البطل المزيف بدوره كل المغامرات التى أضاف لها من خياله الكثير فى كتاب سيرته الذاتية، الذى يروى فيه مغامراته الحقيقية الممتزجة بالمبالغات المحببة ويصنع منها أسطورة كازانوفا الخالدة.. (٥٢٤)

## "دستة عيال Cheaper By The Dozen 2/٢"
## و"أولادك وأولادى/Yours, Mine And Ours"
## قنابل كوميديا مبشرة مع إيقاف التنفيذ!

زحام.. زحام.. زحام فى كل مكان.. ربما نتقابل فى فيلم واحد مع بعض الأطفال لن يزيد عددهم عن أصابع اليد الواحدة إذا وجدوا. أما إذا تقابلنا مع فيلمين فقط يضمان ثمانية وثلاثين طفلا دفعة واحدة فهذه بالتأكيد حالة نادرة؛ لأن عددهم يفوق فريقى كرة القدم بالحكام والاحتياطى، اللهم إذا صعدنا السلالم لنبدأ فى عد جمهور المدرجات!

من منطلق هذا الزحام الطفولى المرعب فضلنا تقديم قراءة تحليلية تجمع بين الفيلم الأمريكى "دستة عيال Cheaper By The Dozen 2/٢" ٢٠٠٥ إخراج آدم شانكمان، وزميله الأمريكى الآخر "أولادك وأولادى/Yours, Mine And Ours" ٢٠٠٥ إخراج راجا جوزنل. لم يكن هذا الجمع بمنطق تلاقى عنصر الكثرة العددية للأطفال هنا وهناك فقط، لكن لأن الفيلمين يندرجان تحت تصنيف الكوميديا العائلية المرحة التى أضحكت جمهور المشاهدين من حولنا، لكنها ضحكات منخفضة لم تكتمل ولم تستمر، بما يعنى أن الفيلمين لم يجدا إلا التفاعل المتوسط بما يتوافق مع متوسط التقييم العالمى للنقاد الذى منحهما معا نجمتين ونصف. وهذا ما ينقلنا إلى العنصر المشترك الثالث بين الفيلمين حتى نقف على أهم الأسباب التى تراجعت بهما رغم أن الأول بطولة النجم الكوميدى المخضرم ستيف مارتن. كما أن الفيلمين يتعاملان بمنطق العائلتين المتحاربتين فى البداية، ثم ينقلب الأمر إلى صداقة والتقاء العالمين المتضادين بشىء من

التوافق ومرونة الحلول الوسط وتقبل الغير مع محاولة تغييره إلى الأفضل بدافع الحب والاهتمام والمشاركة، وليس بمنطق الاقتلاع التام من الجذور لأنه لا يوجد أحد يشبه أحدا مهما كانت درجة الصداقة بين الوالدين والأبناء. نحن لم نسمع بعد عن اختراع نجح فى شف الإنسان بالكربون كما الصور الصماء!

نبدأ بفيلم "دستة عيال ٢" إخراج آدم شانكمان الذى بدأ عرضه بالولايات المتحدة الأمريكية فى الحادى والعشرين من شهر ديسمبر العام الماضى، وكل محب للسينما سيتذكر فورا الجزء الأول بنفس العنوان إنتاج ٢٠٠٣ إخراج شاون ليفى، المأخوذ مثل الجزء الثانى من رواية المؤلفين إرنشتاين جلبرث كارى وفرانك بى. جلبرث جونيور بنفس عنوان الجزء الأول دون تقسيم. نجح الجزء الأول نجاحا كبيرا على كافة المستويات وحقق أرباحا قوية، يبدو أنها شجعت المنتجين على تقديم جزء ثان يكمل سلسلة ما سبق طالما أن الأحداث العائلية والمشاكل اليومية لا تنتهى. وكيف سنتهى إذا كان سيناريو سام هاربر يعتمد على عائلة بيكر بزعامة الأب توم بيكر (ستيف مارتن) مدرب فريق الكلية لكرة القدم وزوجته المؤلفة كيت بيكر (بونى هانت)، بصحبة اثنى عشر طفلا يمرون بمراحل عمرية مختلفة من الطفل الرضيع حتى الطفولة المبكرة الناضجة التى تتساءل وتقدم على تنفيذ الحلول أحيانا، وهناك الواقفون على أعتاب المراهقة بتغيراتها الفسيولوجية والنفسية، وهناك من يعيش المراهقة بالفعل ويغوص داخل مشكلاتها مع نفسه، لكنه أبدا لا يستطيع الانعزال عن هذه العائلة المتماسكة المترابطة، وأخيرا هناك الابنة الكبرى التى فتحت أملا جديدا فى الامتداد عندما تزوجت من تحب بعد علاقة حب وطيدة ومعركة حامية مع الأهل لإقناعهما به. لابد من التوقف أمام بعض النقاط فى الجزء الأول للتذكرة سنبنى عليها تطورات الجزء الثانى، ومنها سنتوصل إلى سبب استكانة الفيلم الحالى فى المرتبة المتوسطة التى يستحقها مع الأسف.. فى الجزء الأول كنا نتعرف على هذا العالم على بكارته بكل ما فيه ومن فيه باختلاف الأعمار والطبائع والتوجهات، وخرجنا منه بفشل محاولة انتقال العائلة للحياة فى المدينة الواسعة طبقا لانتقال الأب لتدريب إحدى الفرق هناك لتحقيق حلم حياته، فى ظل غياب الأم التى انشغلت بجولة ترويجية لأول مؤلفاتها الناجحة. كالعادة دخلت العائلة فى صراعات طويلة مع عائلة الغريم القديم الجديد جيمى مورتو (يوجين ليفى) وعائلته التى تضم ثمانية أطفال مختلفين تماما عن عائلة بيكر، وهى منافسة قديمة تعود إلى شباب رب العائلة هنا وهناك اللذين مازالا يتشاحنان كالأطفال الصغار.. قطعت الأحداث فى الجزء الثانى شوطا زمنيا قليلا يعادل بضعة أشهر، حيث قرر الأب بعد إلحاح كبير على عائلته قضاء إجازة صيفية على بحيرة ونيتكا فى الهواء الجميل والطبيعة الخلابة والبيت المنعزل والمعسكرات القمرية الليلية البديعة، وقد أصبحت ابنته الكبرى نورا (بيبر بيرابو) تحمل طفلا فى أحشائها. لكن فيما يبدو أن المشكلات هذه المرة ستكون أكثر تعقيدا وأكثر جدية وأكثر عددا فى نفس الوقت..

وظف المخرج الأمريكى آدم شانكمان مدير التصوير بيتر جيمس والمؤلف الموسيقى جون ديبنى والمونتيرين ماثير كاسل وكريستوفر جرينبيرى ومصممى الديكور إريك ديروس ولارا ماكينيس ومصمم الملابس جوزيف جى. أوليزى، ليضعوا

أيدينا بشكل فاعل إيجابى علـى أهـم المشـكلات التـى سـتشـعل فتيـل الصـراع الدرامى حتى قبل أن يشعر بها أو يـدركها الأب والأم، محـافظين علـى نفـس جـو الكـادر المـزدحم والحـوارات الطويلـة وكثـرة عـدد الشخصـيات التـى تـتكلم أغلـب الأحيان مع بعضها البعض، لكن هنـاك مشـكلة مـا بـدأت تعتـرض الشـعور الفيـاض بالونس العائلى الذى ترسخ فى الجزء السابق. بدأت أول بوادر الخلخلة من خلال مشـهد حفل مفترض أنه يضم كل عائلة بيكـر مـع الأصـدقاء، لكـن للمـرة الأولـى أشــارت لنــا زوايــا وأحجــام اللقطــات إلــى تســلل نقطــة ضــعف فــى هــذا الكيــان المتماســك، عنــدما شــاهدنا تمــرد الفتــاة الكبــرى الثانيــة لــورين (هــيلارى داف) للحصول على حريتها فـى اختيـار الكليـة بعـدما أنهـت المرحلـة المدرسـية؛ لأنهـا تتمسك بالالتحاق بجامعة سـتدفعها للإقامة فى مدينة أخـرى بعكـس رغبـة أبيهـا تماما مع إعلان الأم مرونتها الكبيرة كالعادة. وبعـدما اعتـاد المونتـاج التنقـل داخـل إطار المكان الواحد والقطع السريع، للحفاظ علـى السـياق العـام وترسـيخ شـعور العائلة التى تحمل وجوها عديدة وقلبا واحدا، بدأ ينتقل إلـى خـارج حـدود المنـزل تماما عندما وجدنا الابن الأكبر شارلى بيكر (توم ويلنج) منشغلا منهكـا حزينـا هـو الآخر منكبا علـى العمـل لتسـديد مصـروفات الدراسـة التـى لا يحبهـا مـع أن كـل عشــقه هــو تصــليح الســيارات. مــرح الموســيقى الصــاخبة تعارضــت مــع دهشــة الوالــدين مــن رد فعــل ابنتهمــا وانصــراف الأبنــاء الصــغار عــن تقاليــد العائلــة التــى تجمعهما فى اللعب والضحك؛ فزاد هذا التناقض من وقع بداية استشـعار الصـدمة حتى سكتت الموسيقى تماما ولم تتدخل فى مواقف أكثر سخونة لاحقا، إذ يبـدو أن هناك مواجهات عاصفة ستأتى على الطريق السريع.. فى المنزل الصيفى لـم تعد كادرات مدير التصوير تحمل هم عدد العائلة الكبير؛ لأن الإجازة الصيفية باعدت بينها أكثر ومعها ازداد المونتاج حدة وعنفا بعدما كنـا نتفاعـل فـى الجـزء الأول مـع سياق عائلى حميم للغاية، كمن يقلب صفحات كتاب أطفال بلا صوت كى لا يوقظ الصبى الصغير.. وللمرة الثانية تتعارض تفاصيل جمال الطبيعة الخلابـة علـى كثـرة المشاهد الخارجية بين اللون الأخضر وبراح مياه البحيرة مع هذه التفرقة العائليـة، مما دفع المونتاج إلى التلكؤ عند كل فرد أو فردين علـى حـدة، وخامـة مـع ارتفـاع أصوات بالشجار وتم إعلان العصيان الجماعى؛ فطمـس وجهـا الأب والأم العـامران بالحزن كل جمال الطبيعة ولم نعد نر غيرهما. كل هذا لأب الأب توم بيكـر لا يـدرى أن أولاده يكبرون ويحتاجون إلى اسـتقلالية وخصوصـية ولـيس انفصـالا كـاملا كمـا يظن.. ثم عاد المخرج يمد خيوط الكوميديا من جديـد عنـدما أعـاد كـرّة اللقـاء بـين عائلة بيكر من ناحية وعائلة جيمى مورتو الثرى جـدا مـع زوجتـه الجديـدة الشـابة الجميلة سارينا (كارمن إليكترا) وأطفاله الثمانية، الذين يسـيرون وراء الأب كطـابور عسكرى كئيب جدا مستحيل تنجح معـه أى محـاولات للتـدمير أو الفركشـة، ممـا يدخل العمل فى صراع اقتصادى آخر ومقارنات محسومة تزيد الغـريمين القـديمين استثارة وغيظا. ثم يطرح الفيلم قيمة الصداقة الحقيقية بـين الوالـدين والوالـدتين، والأطفــال الــذين لا يجــدون أى ســبب لهــذه العــداوة الســاذجة وحرمــانهم مــن أصدقائهم الجدد الذين تبادلوا معهم التأثير والتأثر، خاصة بعدما وقع ابن بيكر الأكبر فى غرام ابنة مورتو الكبرى وهذه وحدها كارثة كبرى فى حد ذاتها..

تكمن المشكلة أن المخرج آدم شانكمان لا يسير على خط ثابـت فـى أعمالـه على مستوى الرؤية والتنفيذ والتقنية، أحيانا يقدم أفلاما جيدة فى أفكارها، لكنـه

يهـبط بهـا إلـى درجـة متوسـطة دون اهتمـام مثلمـا فعـل هنـا ومـع "الحـارس المشـاغب/The Pacifier" ٢٠٠٥ و"مؤامرة للـزواج/The Wedding Planner" ٢٠٠١ و"المفتش جادجيـت/Inspector Gadget" ١٩٩٩. لكنـه أحيانـا يفاجئنـا بمسـتوى كوميدى أرقى مثل فيلميه "مخربة فى المنزل/Bringing Down The House" و"٢ × ١/ Stuck on You" ٢٠٠٣. ويتحدد الفارق فى درجة الاهتمام بكل مشهد ودقة اختيار الممثلين ومعالجة تحمل حسا كوميديا حتى يستطيع نقلـه إلـى المتلقـى لملء الفراغات الكثيرة التى ازدحم بها الفيلم ولم تجد مـن يملأهـا، هـذه النقطـة هى التى تسببت فى استقبال فيلمنا القـادم بشـىء مـن الفتـور والبـرود أحيانـا ليست قليلة..

نشد الرحال خطوة جانبية واحدة إلى الفيلم الأمريكى "أولادك وأولادى" إخـراج الأمريكى راجا جوزنل، الذى بـدأ عرضـه بالولايـات المتحـدة الأمريكيـة فـى الثالـث والعشرين مـن شـهر نـوفمبر العـام الماضـى. هـذا الفـيلم إعـادة صـريحة للفـيلم الأمريكى القديم الكوميدى الشهير بنفس الاسم ١٩٦٨ إخراج ملفيل شافلسـون، وقد تحول إلى الفيلم المصرى "عالم عيال عيال" ١٩٧٦ إخـراج محمـد عبـد العزيـز بطولة سميرة أحمد ورشدى أباظة. نتوقف الآن أمـام النسـخة الأمريكيـة الجديـدة المأخوذة من كتاب المؤلفة هيلـين بردسـلى وكتـب لهـا القصـة السـينمائية بـوب كارول جونيور ومادلين ديفيز، بينما تولى رون بـورش وديفيـد كيـد كتابـة السـيناريو مع ثنائى سيناريست الفيلم القديم مورت لاشمان وملفيـل شافلسـون. تـتلخص المسألة بمنتهى البسـاطة فـى مصـادفة مقبولـة جمعـت بـين الأدميـرال البحـرى فرانك بيردسـلى (دنيس كويد) الأرمل الذى يعيش لتربية أبنـاءه الثمانيـة متنقلـين من مكان إلى آخر، مع زميلة دراسته القديمة الأرملة هيلين نـورث (رينيـه روسـو) التى أنجبت أربعة أطفـال وتبنـت سـتة غيـرهم ليصـبح المجمـوع عشـرة بالتمـام والكمال. وفى لحظة خاطفة مـن الـزمن تـزوج الاثنـان دون إخبـار أولادهمـا، وكـان على الجميع أن يعيش الأمر الواقع مهما كان رغم اختلاف حياة النظام والعسكرية التـى يتبعهـا فرانـك فـى تربيـة أولاده، وحيـاة الحيويـة والفوضـى والارتبـاك التـى تعيشها هيلين مع أولادها؛ لأن البيت من وجهة نظرها ليس مقرا لوضع القـوانين، بل لممارسة الحرية والتعبير عن النفس وعنها. وبعدما تعارك أبناء القبيلتين طـويلا اتفقا أخيرا علـى طـرد الأب والأم بكـل طاقتهمـا، ممـا أثمـر روح الاقتـراب والتعـاون والحب وإحساس العائلة الواحدة بين الأبناء الثمانية عشرة دون أن يشعروا. هكذا نرى أن الفيلم يحمل قنبلة كوميدية موقوتة من حيث الفكرة يمكن أن يخلـق منهـا الفنان الموهوب الكثير، لكن المشكلة أن الفيلم يعانى من فجـوات واسـعة تفـوق معانـاة زميلـه "دسـتة عيـال ٢"، بفعـل سـهولة توقـع كـل المشـاهد والمقالـب المكشوفة وعدم القـدرة علـى التفكيـر بعقليـة الأطفـال، مـع محدوديـة اسـتغلال الشخصيات المؤثرة والثانوية. لهذا أصبح الفيلم عبارة عن مجموعة مشاهد تحمل رائحة كوميديا تعلـن قـدومها القريـب، لكـن دائمـا يعترضـها بتـر حـاد عـابس علـى مستوى السيناريو الضيق الأفق والحوار المستسـهل والإخراج المـتحفظ جـدا فـى الابتكار. بالتالى جاء توظيف مدير التصوير ثيو فان دى سـاند والمؤلـف الموسـيقى كريستوف بيك والمونتيرين بـروس جـرين وسـتيفن إيـه. روتـر ومصـممة الملابـس مارى - سيلفى ديفو تقليديا منغلقا، باستثناء تصميم ديكور كيلى بيرى الذى بـث الحياة فى عالم هيلين الفوضوى وكان من أفضل ما فـى هـذا الفـيلم مـع اجتهـاد

رينيه روسـو قـدر المتـاح. والنتيجـة انفـلات روح الكوميـديا وفقـدان رشـاقة الإيقـاع واختفاء الحلول الإبداعية لتحقيق المفاجـآت والتفاعـل الإيجـابى مـع هـذا العـالم، وهى نفس النتوءات التى يعانى منها كل أفلام المخرج راجا جوزنل مثل "سكوبى دوو/Scooby-Doo" ٢٠٠٢ والجـزء الثـانى ٢٠٠٤ و"وحـدى فـى المنـزل ٣/ Home Alone 3" ١٩٩٧، مع أنه مونتير فـى الأصـل ويجـب أن يكـون إحساسـه بالرشـاقة وانسـيابية الحكـى أفضـل مـن ذلـك مثلمـا قـدم كمـونتير فـى "مغـامرات بابـا الشغالة/Mrs Doubtfire" ١٩٩٣، "وحدى فى المنزل" الجزء الأول ١٩٩٠ والثـانى ١٩٩٢ و"امرأة جميلة/Pretty Woman" ١٩٩٠. فلماذا يقدم الإنسان علـى اقتحـام مجال لا يتقنه بما يكفى؟؟ (٥٢٥)

## "إشاعة غرامية/Rumor Has It"

## و"علاقات محطمة/Derailed"

## فى اختبارات الحب ممنوع الغِش أو الغياب أو الحلول الوسط!

لم تكن هى تشك فى حبيبها الوحيد، لم تكن تتراجع عن الزواج بـه، لـم تكـن ترفض الحياة معه، بل كانت ترفض حياتها هـى بكـل مـا فيهـا وتهـرب مـن كـل مـا يجذبها إلى هذا العالم. وعندما سألها حبيبها أن تقرر قرارا مصيريا، وقـع المحظـور وبدأ صراع هذا الفيلم..

إنــه الطــرف الأول مــن خــيط بنيــة الفــيلم الأمريكــى الكوميــدى "إشــاعة غرامية/Rumor Has It" ٢٠٠٥ إخراج روب راينـر، وقـد اخترنـا أن نقـدم معـه قـراءة تحليلية مقارنة للفيلم الأمريكى الآخـر "علاقـات محطمـة/Derailed" ٢٠٠٥ إخـراج الفنان السويدى مايكل هافستروم لما بينهما من عناصر مشتركة داخلية رغـم أن الأول مصـنف كوميـديا والثـانى يقـدم جريمـة تحمـل نزعـة تركيبـة سيكولوجية إلى حد ما. ومادام الاثنان "إلى حد مـا" فهـذا يعنـى أنهمـا يشـتركان فى قبوعهمـا فـى حيـز المكانـة المتوسـطة، وفـى معاناتهمـا مـن نقـاط ضعف أو بمعنى أدق مناطق متميزة لم تتطور بما يكفى على مستوى السـيناريو أولا، مـع اختلاف أسلوب الحكى والسرد والإخبار بين هنا وهناك، وهو ما رشح الفيلم الأول ليكون أقوى وأفضل من زميله الآخر كما سنرى. أما أهم العناصر المشـتركة فهـى اعتمادهما بشكل كبير على تيمة اختبارات الحـب الصـعبة، ومهـارة الممثـل فيمـا حققـاه مـن نتـائج مهمـا تواضـعت، ويهمنـا هـذا العنصـر لأن بطلـة العملـين هـى الممثلة الأمريكية الجميلة جنيفر أنستون..

ننطلـق مـن الفـيلم الأمريكـى الكوميـدى "إشـاعة غراميـة" الـذى بـدأ عرضـه بالولايات المتحـدة الأمريكيـة فـى الخـامس والعشـرين مـن شـهر ديسـمبر العـام الماضى، وحصل فى متوسط تقديرات النقاد العالمية على نجمتين ونصـف تقتـرب من الثلاثة، وهو الأحـق بفـرد مسـاحة أكبـر مـن التحليـل لـه خاصـة فيمـا يتعلـق بشخصية البطلة سـارة هـوتنجر. هـذه الشخصـية هـى المحـور الأساسـى هـى وقرينتها أو ظلها أو امتدادها فى الماضى القريب الذى دنا أكثر من اللازم؛ فأصبح

يتماس مع الحاضر المعاش، والمفاجأة الفاعلة أن تأثيره سيمتد على مدى أجيال أيضا طبقا لسيناريو المؤلف تيد جريفن. من هنا أصبحت سارة هوتنجر (جنيفر أنستون) الشابة الجميلة التى تعيش مرحلة الثلاثينات من عمرها، وتقضى معظم حياتها الآن بمدينة نيويورك وتعمل فى أشهر الصحف الأمريكية "نيويورك تايمز"، هى النقطة التى لن نحيد عنها طوال العمل رغم أن هذا لم يكن ظاهرا فى البداية، مما سيجعلنا نتوقف أمام كيفية الحكى والسرد طبقا للبنية الدرامية والرؤية البصرية. من أول لحظة استقبلنا صوت راو ليفتح لنا أبواب هذا العالم من وجهة نظره التى تعرف كل الأسرار، لكنها لا تبوح بكل شىء، مستخدما منهج رسم أول لون ثم أول الرتوش ثم الإسراع بالهروب قبل اكتمال ولو أى جزء واضح من هذه الصورة التى لا نعرف لها أولا من آخر، وهو المنهج الذى سيتبعه الفيلم باستمرار مع الأحداث ومع الشخصيات ومع تركيبة أى موقف مهما صغر، أى أنه يعشمنا بالوضوح الكامل ثم تغرق أصابع العتمة كل شىء، لنعود من حيث أتينا محملين بعلامات استفهام أكبر اتساعا وبغموض أكثر إثارة..

نعود إلى صوت السارد مرة أخرى الذى ركز لنا فى أول دقائق الفيلم على شخصية نسائية لا نعرفها لا بالاسم ولا بالشكل، أحبت شابا صغيرا منذ ما يقرب من أربعين عاما وفيما يبدو أنه ليس هناك أى مشكلة رغم أنها ضعف عمره، لكن المشكلة الحقيقية أن هذا الدون جوان الذى لا يقاوم على كافة المستويات كان حبيبا مشتركا بين الأم وبين ابنتها الشابة؛ لأنه زميلها فى الجامعة والاثنتان أقامتا علاقة معه مستحيل أن يمحوها الزمن! فما كان من هذه القصة الشهيرة التى عرفتها المدينة الصغيرة إلا أن أصبحت رواية فى كتاب عن طريق صديق هذا الكازانوفا المعروف بسحره الفتاك، ومنها أصبحت هذه الرواية حسب تأكيد الراوى هى المصدر الرئيسى للفيلم الأمريكى السينمائى الشهير جدا بالفعل فى تاريخ السينما الأمريكية "الخريج/The Graduate" ١٩٦٧ إخراج مايك نيكولس، وقد لعب بطولته داستن هوفمان وآن بانكروفت التى جسدت شخصية مسز روبنسون الأم التى غدر بها الدون جوان فى مقتل ولم تغفر له أبدا. نتوقف هنا قليلا؛ لأن هذه المرحلة التى مزجت بين السرد الصوتى والمشاهد المجسدة هى البنية التى ستنطلق منها أواصر الفيلم ككل، حيث طرحها المخرج روب راينر بأسلوب السهل الممتنع المشوق، موظفا مدير التصوير بيتر ديمنج والمؤلفين الموسيقيين كريس دوريداس ومارك شايمان ومونتاج روبرت لايتو وتصميم ديكور جوس لازبى وجيمس ياربر وتصميم الملابس كيم باريت، لتقليب لحظات الماضى البعيد الممتلىء جدا عن آخره بكم يكفى ويفيض من الأحداث والشخصيات المركبة، بمنطق من يختار صفحات بعينها من ألبوم صور ليستعرضها من زاوية بعينها مركزا على حالة بعينها كفلاش باك صوتى مرئى يقدم سياقا ناجحا من التوليفة المثيرة. لكن نجاح وإثارة هذه التوليفة لم تنبع فقط من منهج المونتاج الذى كان يستلم طرف الصورة، ليشبكها بنعومة شديدة فى طرف الصورة الأخرى فى دلالة على استرسال الأحداث ومدى تلاحقها، لكنه يتولد أيضا من أسلوب تقديم شخصية الأم المحبة جدا أولا ثم المنفجرة غيظا ثانيا، حيث حجبها تماما عن النظر واكتفت الكاميرات الحذرة جدا بالاقتراب من خلف ظهرها فقط، ولا يجرؤ أحد على مواجهة هذه الشخصية التى تبدو جبارة أكثر من اللازم، وهو ما يعنى على الفور أن هزيمتها فى حبها هزيمة جبارة لن يمر على خير أبدا مهما طال الزمن، وهذا ما حدث بالفعل.. يبدو لنا من بعيد أن هذه الأنثى طولها متوسط أو تقترب من حد القصر

حسب نسب التشريح والتكوين، التى سمحت لنا الكاميرا بالتقاطها متلهية مع نغمات موسيقى تنتمى إلى العصر الماضى منذ أربعين عاما، وهو ما يعنى منطقيا أن هناك بعض الأحداث التى ستحتجب عنها تلقائيا بسبب هذا القصر. لكن نوعية هذه الشخصية تعودت بحكم تركيبتها على التحكم فى الأحداث والظروف أيا كانت دون الاستسلام أبدا، لهذا قهرت كل الصعاب وتخطت كل الأسرار بذكاء من خلال الوقوف إما فى ركن مكير جدا يكشف كل شىء ولا يكشفه أحد، وإما بالوقوف فى نهاية كل الصفوف خاصة فى المناسبات المزدحمة، مع الحرص على ترك مساحة كافية تفصلها عن الصف الأخير، وكأنها تلعب دور النظارة المعظمة المرتدية طاقية الإخفاء.. اختزل المخرج العلامات البصرية الحركية اللونية التى تتغير تفاصيلها حسب الموقف للإشارة إلى هذه الشخصية وحدها، وكثف دلالاتها من خلال أطياف بعض الموديلات التى تدل على ذوق رفيع تصميما ولونا، تتحد مع السيجارة المشتعلة بين أصابع السيدة دائما، تعبث بدخانها وتلاغى رمادها المخزون على جمر النار، ليعبر عن كيفية استقبالها لكل هذه المواقف المتتابعة فى محيط ذاتها ومحيط عائلتها. وهو ما يعنى فى كلمة واحدة أننا أمام المادة الخام لأنثى هى العذاب والمتعة فى واحدة من أجمل صورهما..

ماذا لو أخذنا قالب هذه السيدة التى اتضح بعد قليل أنها الآن الجدة الجميلة المثيرة كاثرين ريشليو (شيرلى ماكلين)، ووضعناها بالمقلوب على مرآة لنستخرج منها نموذجا عكسيا تماما نقيضها فى كل شىء؟! هذا ما فعله السيناريست تماما وهو يقدم لنا تركيبة شخصية سارة الحفيدة، التى لضمت حبات الماضى فى الحاضر عندما جاءت إلى بيت جدتها مع صديقها وحبيبها الصبور جدا جيف دالى (مارك روفالو) لحضور زفاف شقيقتها الصغرى آنى هوتنجر (مينا سوفارى) التى تصرخ دائما أكثر من اللازم.. هدف حضور الحبيب هو التعرف على العائلة لإتمام إجراءات الزواج وهو متأكد أن سارة موافقة بالطبع، لكن تردد سارة كان نابعا من إحساسها الدائم بالغربة مع كل عائلتها خاصة والدها إيرل هوتنجر (ريتشارد جنكنز)، وهى التى ستجسد لنا طرف الخيط الذى لن يكتمل أبدا بسبب ترددها فى المواقف مما يجعلها لا تستكمل أى شىء حتى النهاية أبدا. هذه الشابة الجميلة متخصصة داخل جريدة "نيويورك تايمز" العظيمة فى كتابة أعمدة صفحة الوفيات مع خالص الأسف.. هل يتصور أحد أن هذه الأنثى التى من المفترض أنها برقتها وجمالها وشبابها وعثورها على الحبيب المخلص تحاجى على شعلة الحياة بكل أيامها ولياليها التى لن تذوب أبدا، هى نفسها المسئولة عن تدوين انطفاء الموت بأيامه ولياليه التى انتهت وكان ما كان؟! أخذ ورد وجزر ومد اضطرت سارة من خلال مونتاج يبدو مرتبكا وكادرات تقترب أكثر من اللازم أحيانا، لاختراق الشخصية وموسيقى تبحث معها وعنها بحيرة وتخاف من الحقيقة، للسؤال عن أسرار والدتها الراحلة وهل جدتها كاثرين هى نفس بطلة الفيلم الحقيقية مسز روبنسون؟ وهل السيد بو بوروز (كيفن كوستنر) هو والدها الحقيقى كما كانت تتمنى؟؟ بعدما تأكدت من نفى الإجابة وبعدما أقامت علاقة مع ساحر النساء مثل والدتها وجدتها، تأكدت سارة أنها كانت تبحث عن نفسها ووجدتها أخيرا، مما جعل المنهج البصرى بكل ملابساته يلف اللفة مرة أخرى ويتعامل معها بأطياف من تعامله مع الجدة الجبارة، لكن مع الفارق أن الأصل دائما أقوى من الصورة فى كل شىء. من هنا اتضح أننا كنا نفكر من البداية بشكل

تقليدى عندما تصورنا أن المخرج الأمريكى روب راينر وهو الممثل أصلا يبتر كل لوحة على حدة كى لا تكتمل، مع أنه كان يقصد إلى قيام المتلقى الإيجابى بتجميع هذه اللوحات المبتورة بجانب بعضها البعض حتى تصل به إلى إحالة تثير تساؤلات أكثر لكن بشكل أوضح مهما كانت اللوحة سريالية! روب راينر الذى قدم من قبل أعمالا متميزة مثل "قف بجانبى/Stand By Me" ١٩٨٦ و"عندما قابل هارى سالى" ١٩٨٩ و"رجال طيبون قليلون/Few Good Men" ١٩٩٢ و"أليكس وإيما/Alex And Emma" ٢٠٠٣، ونال عنهم ورشح للعديد من الجوائز الهامة، يبدو إحساسه جميلا خاصة فى إدارة الممثل. ولولا بعض المشاهد الضعيفة فى البناء الكوميدى، وبعض كسل فريق العمل خلف الكاميرا أحيانا، ولولا حضور وخبرة وتوافق جنيفر أنستون وشيرلى ماكلين وكيفن كوستنر بحسهم الكوميدى المتدفق طبقا للشخصية، لما قبع هذا الفيلم فى المنطقة الوسط. أجمل ما فى عائلة هوتنجر أن كل أعضائها عقلاء جدا ومجانين جدا، لكنهم على أى حال يتحملون بعضهم البعض وهذا يكفى..

بالفعل يد الممثلة جنيفر أنستون هى التى راحت تصفق وحدها تماما لتدفع الفيلم الأمريكى "علاقات محطمة" ٢٠٠٥ إخراج السويدى مايكل هافستروم لبدايات منطقة الوسط، ولا يختلط علينا الأمر بين فيلمنا وفيلم أمريكى آخر حديث إنتاج ٢٠٠٢ يحمل نفس الاسم تماما بالمصادفة البحتة بطولة جان - كلود فان دام، لكن ليس له أى علاقة بفيلمنا المقصود للممثلة جنيفر أنستون. بدأ عرض "علاقات محطمة" أو "الخروج عن المسار" طبقا للترجمة الحرفية بالولايات المتحدة الأمريكية فى الحادى عشر من شهر نوفمبر الماضى عام ٢٠٠٥، وقد نال فى متوسط تقديرات النقاد العالمية نجمتين ونصف فقط. بنى السيناريست ستيوارت بيتى أحداث فيلمه على رواية المؤلف جيمس سيجل التى تحمل نفس اسم الفيلم، تتلخص فى أنها لعبة قديمة من حيث الفكرة والمعالجة وبالتالى فهى مكشوفة النهاية والوسيلة، بالتالى فقد انتهت قبل أن تبدأ! فى الصفوف الأولى يقف تشارلز شاين (كلايف أوين) مع لوسيندا هاريس (جنيفر أنستون) اللذان يقرران الاستجابة لنزوة خيانة فى أحد الموتيلات، مع أن كل منهما يمتلك أسرة صغيرة، لكن هذه النزوة التى دمرت حياتهما أو كادت، تنتهى بدخول مجرم محترف فيليب لاروش (فنسنت كاسيل) واغتصاب لوسيندا وفشفشة عظام تشارلز وابتزاز المجرم المحترف لكل أمواله ومدخراته، التى يهلك فى جمعها من أجل علاج ابنته الصغيرة المريضة بالسكر فى أحلك درجاته. بالطبع يستجيب الزوج الخائن بالنية وليس بالفعل للابتزاز دون علم زوجته ديانا شاين (ميليسا جورج)، ليكتشف فى النهاية كذب كل القصة واتفاق العشيقة ذات الوجه الملائكى مع المجرم على كل شىء وينتقم لنفسه بيديه.. هكذا قدم المخرج السويدى مايكل هافستروم فى أول أفلامه الأمريكية مع فريق عمله مدير التصوير بيتر بيزيو والمؤلف الموسيقى إد شرمور والمونتير بيتر بويل ومصمم الديكور مارينا موريس ومصممة الملابس ناتالى وارد التوليفة الأمريكية التقليدية المعتادة جدا يعتليها البرود والصدأ والتبلد، وإذا به يقع فى المحظور ولم يقدم جديدا من البيئة التى جاء منها وتحمل هويته، كما لم يستفد شيئا ببيع سلعة فائضة وتزيد فى سوق السينما الأمريكية المُستهلَك؛ فأصبح كمن يبيع المياه فى حارة السقا الذى لم يمت بعدا! (٥٢٦)

## "سريانا/Syriana"

## عمالقة البيزنس يبعثرون البترول فى بيت جحا!

الفن الجميل له رائحة مميزة.. من أهم الدلائل على نجاح المخرج أنك تستطيع التعرف على فيلمه دون أن تقرأ اسمه على الآفيش أو على تترات الفيلم. مشهد بعد مشهد تنبعث من وراءه رائحة موهبته المميزة لإبداعه، وندرك بالإحساس أن هذا الفيلم يحمل بصمة ورؤية فنان بعينه ولا أحد غيره. شهادة الفن لا تعترف بتزوير التشابه أو بآلاعيب الاستنساخ!

مجرد ما تبدأ مشاهد الفيلم الأمريكى السياسى الهام "سريانا/Syriana" ٢٠٠٥ فى التتابع، تستدعى الذاكرة على الفور الكثير من أجواء الفيلم الأمريكى الشهير "خيوط التهريب/Traffic".. بدأ استيقاظ رادار الذاكرة من أول منهج البناء الدرامى والتناول السردى والمعالجة السينمائية لقضية غاية فى الخطورة والتعقيد أيضا بكثير من الجرأة والعمق، لنفاجأ بأنفسنا فى النهاية داخل رحلة سياحية صادمة فى كل مكان وزمان، مع ذلك تلقى بنا خطورة القضية خارج حدود الزمن وهى مفارقة ممتعة وصعبة. إذا كان فيلم "خيوط التهريب" يناقش قضية تهريب المخدرات من وإلى أمريكا على كافة المستويات الفوقية والتحتية، فإن هذا الفيلم "سريانا" يدخل فى منطقة أكثر وعورة وعتمة وهى قضية الإرهاب مدمجة بصفة رئيسية فى علاقات وهيمنة وطموح رؤوس الأموال الأجنبية عامة والأمريكية خاصة برؤوس الأموال العربية الخليجية القائمة على البترول، وفيما يتماس بطبيعة الحال مع منظومة الحكم العربية القائمة على الأسر وسياسة ولاية العهد، التى تثير العديد من المشكلات مثل أى زمان ومكان. بعد حوالى عشر دقائق تأكدنا أن سيناريست الفيلمين شخص واحد وهو الفنان الموهوب ستيفن جهان، وكدنا أن نقول إن مخرج الفيلمين واحد أيضا وهو ستيفن سودربرج، لكن الفارق هنا يأتى فى الرائحة.. برغم أن ستيفن جهان يتولى هذه المرة إخراج فيلم "سيريانا" ويكاد يعتمد على نفس أسلوب سودربرج برشاقة وانضباط، منحت الفيلم أربع نجوم كاملة فى متوسط تقديرات النقاد العالمية، كما منحته أيضا العديد من الجوائز والترشيحات الهامة، فإن البصمة الخاصة لسودربرج وجهان هى التى تميز عمل كل منها عن الآخر.

إذا حاولنا مجرد التساؤل عمن يكون هذا الجانى فى قضية الإرهاب المتشابكة مع قضية نظام الحكم المشتبكة مع عالم الاقتصاد الرهيب، فإننا بذلك نكون قد اتجهنا اتجاها غير علمى فى التفكير وضيقنا أفق القضية أكثر مما ينبغى؛ لأنها ليست مجرد جريمة يخلع فيها اللص القناع فنعرف شخصيته مهما كانت مثيرة وانتهى الأمر.. وإذا تساءلنا فى نفس الوقت هكذا ببساطة عما حدث فى هذا الفيلم ومن ذهب إلى من ليجد من، فسنكون قد اتجهنا اتجاها غير دقيق للمرة الثانية؛ لأنه من الأفضل أن نتساءل ماذا يحدث أمام وخلف الصورة بزمن الفعل المضارع، ومدى ارتباطه بساحة العالم السياسية التى تدار من وراء الكواليس حسب الظروف، مع الأخذ فى الاعتبار أن تغيير الأسماء وعدم تحديد الدول وتعويم بعض الهويات وفرض عالم بديل مهما كان جزءاً أو كلا، يزيد القضايا أهمية وإثارة

للمتلقى الإيجابى ويحثه على تشغيل ذهنه وفتح منافذ قنوات استقباله ليستحق أن يكون مواطنا منتميا إلى هذا العصر بكل ما فيه. إذا حاولنا تتبع كل تفصيلة من تفصيلات سيناريو ستيفن جهان فى هذا الفيلم المأخوذ من رواية لضابط المخابرات الأمريكى المؤلف روبرت بير، فهذا يعنى أننا سنضع أنفسنا فى دوائر مشتتة لانهائية لن تصل بنا إلى شىء! مثلما تعاملنا مع الفيلم السابق "خيوط التهريب" سنبدأ هنا أيضا من حيث انتهى السيناريست والمخرج ستيفن جهان، ونلملم الخيوط التى بعثرها بخبرة ومهارة فى كل اتجاه ليؤكد لنا فى مفارقة ساخرة أن العالم واسع جدا أكثر من اللازم، لكنه فى نفس الوقت ضيق جدا أكثر من اللازم! لهذا سنلجأ إلى وضع محاور ارتكاز مستعيرين طريقة تثبيت دبابيس ملونة على المناطق الحيوية فى خريطة العالم الشاسعة، بحيث يصل بنا كل محور إلى من يليه مباشرة، وسنرى فى النهاية أن كل المحاور تؤدى إلى بعضها البعض بمنطق السبب والنتيجة، بمعنى أنه لا توجد نقطة بداية حتى توجد نقطة نهاية.. أما المحور الأول فيتمثل فى العميل الأمريكى السرى المخضرم بوب بارنز (جورج كلونى) المكلف بمهمة سرية للقضاء بأى حال على منظومة الأمير العربى ناصر (ألكسندر سيدج) وقتله، وهو المحتمل أن يكون ولى العهد القادم فى بلاد البترول الخليجية، وإن كان والده الحاكم الفعلى والشيخ المريض لم يقرر بعد المفاضلة بينه وبين شقيقه الأكثر مكرا وجهلا لولاية العهد من بعده. وقد دفع بنا الفيلم فى شرك طويل عندما صور لنا الأمير ناصر من زاوية واحدة فقط مزيفة، كشاب عابث لاه يصرف الملايين على لا شىء وبالتأكيد يحتاج إلى مستشار أكثر رقيا منه كى يعينه على معرفة البديهيات التى يجهلها. الحقيقة أن الفيلم أوقع مستشاره الأمريكى برايان وودمان (مات ديمون) فى نفس الشرك حتى قرب النهاية، إلى أن اكتشف أن الأمير العربى ليس جاهلا أو أحمقا كما يبدو عليه لمن لا يعرفه، لكنه فى الواقع متعلم وحاصل على أعلى الشهادات باجتهاده من جامعات الخارج، وكل هدفه أن يطبق النظام الديموقراطى فى حكم شعبه لبناء مستقبل قوى متين، ويتيح حريات الفكر بمنطق إعمال العقل أمام الجميع من كافة طبقات الشعب وأمام الرجل والمرأة على حد سواء. لكن فيما يبدو أن هذا التوجه المتحرر المتفتح الذى يستهدف المزج بين ثراء الجيوب وثراء العقول لا يعجب الكثيرين، كما أن صورته الحمقاء البلهاء التى يعرفها الكثيرون عنه بالزيف لا تعجب الكثيرين أيضا، وهو ما استدعى تكاتف أجهزة المخابرات للقضاء عليه وشركات البترول الأجنبية الكبرى، التى تسعى للاندماج والتخلص من عقبة الأمير وسطوته بأى شكل من الأشكال، لكن والده الشيخ الحاكم سبقهم فى هذا العزل الصريح وبداية الموت المعنوى، عندما اختار شقيقه المستغلق ليكون ولى عهده! ودائما كلمة السر دائما هى ثروات البترول العظيمة التى لا أول لها ولا آخر..

أيهما أهم الفارس أم الجواد؟ أو بمعنى آخر أيهما أهم.. الفكر أم المال؟؟ فزورة غريبة مخيفة لو طرحناها فى مسابقة عالمية بجوائز مهولة لعجزت الأفكار عن استيعابها لأن المصالح معقدة أكثر من اللازم، وهو ما يدركه السيناريست والمخرج ستيفان جهان الذى يضرب على أوتار مالكى القرار فى الشركات والمخابرات والأجهزة السياسية الحاكمة من ناحية، ويضرب على طبقات صغار الموظفين الذين يطمحون كالديناصورات فى عشها إلى اقتناص مراكز ومناصب

أعلى مهما تعرضوا فى سبيل ذلك إلى فقدان حياتهم العائلية مثل المحامى الأمريكى الأسمر الطموح جدا الماكر جدا بينيت هوليداى (جيفرى رايت) من ناحية ثانية، كما يضرب من ناحية ثالثة على أوتار البنية التحتية التى تتساقط بغزارة تحت خط الفقر مثلما رأينا العمال الفقراء وأولادهم وذويهم فى صحراء الأفغان البعيدة، ولا تؤهلهم قدراتهم العلمية والتثقيفية على تقييم الكلمات والأوامر التى تلقى إليه من أمراء الإرهاب أثناء عمليات غسيل المخ المستمرة. والنتيجة أنهم يحطمون ويقتلون ويحرقون وينتحرون ويعيشون ويموتون وهم لا يفهمون، ويعتقدون أن كل هذا فى سبيل حرية العالم وفى سبيل الله والوطن؛ مع أنهم لا وطن لهم أصلا.. وفى نهاية حلقة واحدة من هذا المطاف المهلك يزج لنا فى الطريق بالمنظمات السياسية فى لبنان، وبالشركات العملاقة التى تحمل جنسيات مختلفة من باب التمويه، يدرك رجل السياسة والاقتصاد المستنير المخدوع برايان وودمان هذه الحقيقة، ليعود إلى بلاده فى حالة يرثى لها بعد تنفيذ عملية انتحارية مهولة راح ضحيتها الأمير ناصر وبوب بارنز الذى حاول حمايته وتنبيهه بعدما كان يريد قتله! عاد وودمان إلى بلاده وراء زوجته التى حذرته من حالة الإحباط المفرغة التى يدور فيها وهو يتوهم إصلاح أمور أكبر منه بكثير، ورجع بيته الذى يثق فيه ولو بفردين اثنين على الأقل وهما زوجته وابنه الذى يريد الحفاظ عليهما، بعدما تكفل العدو المجهول المتشعب فى كل أرجاء المعمورة بقتل ابنه الصغير دون ذنب جنى.. إذا كانت كلمة السر دائما فى نقطة البترول السوداء التى تصيب الجميع بالجنون، فقد استخدم المخرج ستيفن جهان نفس المنهج المجنون إذا جاز التعبير فى وضع رؤيته داخل هذا العمل، لكنه فى الواقع نوع من الجنون فى منتهى العقل.. أى أن المخرج الأمريكى استطاع بالتعاون مع مدير التصوير روبرت إلسويت والمونتير تيم سكوريس والمؤلف الموسيقى ألكسندر دسبلات انتظام كل هذه الفوضى، عن طريق نثر حبات الفسيفساء فى كل مكان والتنقل بسرعة رهيبة بين هنا وهناك على مسافات واسعة من العالم، لكنها أقرب ما يكون لوقوع الحدوث فى نفس اللحظة تقريبا بفعل خطورة الحدث ودقة الخطط الموضوعة، التى تعتمد على تحريك كل المحاور دفعة واحدة. بسبب هذا التشعب وهذا الإيحاء الذى يريد السيناريست والمخرج بثه وزرعه داخل المتلقى من البداية، تعاملنا مع تحليل هذا الفيلم من وجهة نظرنا نحن كمستقبل إيجابى لتحديد أهم المحاور الرئيسية، ناهينا عن كم التفاصيل الرفيعة التى لا تنتهى، وليس تبعا للخط الدرامى الذى رسمه لنا الفيلم لنربط كل الجسور ونصل إلى نقطة واحدة مهما كانت مرعبة..

بما أن القضية أو القضايا المتشابكة مجهدة لابد أن يجهد المخرج المتلقى معه بالتبعية حتى يرسل إليه بهمومه التى يريد التعبير عنها ويبث رؤيته لها، لكن على الجانب الآخر لابد أن يضع المخرج المتلقى فى دائرة الإجهاد الذهنى العاطفى بحساب محكوم للغاية وإلا سيفقده تماما، بفعل الضغط الزائد وبفعل مرارة الحقائق المتكشفة مهما كان يعرفها مسبقا بأى شكل من الأشكال. من هنا جاء حساب توليف سياق المونتاج فى كل دائرة على حدة مع استحالة التقسيم والفصل بين الدوائر، ليوزع المخرج مجهوداته مع مجهودات المتلقى على مدار العمل ككل؛ فيلهث به أحيانا على مدى خمس دقائق متكاملة تمر بسرعة الريح من هول الأحداث وببطء السلحفاة من هول الأحداث أيضا. وبعدها

يتعامل معه بشيء من الهدنة ليس من أجل الراحة، لكن ليمنحه فرصة للتأمل ولو لحظة قصيرة داخل المنظومة من زاوية أخرى بنظرة موضوعية، وفى نفس الوقت يمهد معه وله كم اللهاث القادم الذى سيكون أعنف وأشد من الماضى، بفعل فضح الأسرار على كافة المستويات السياسية والاقتصادية والشعبية من عدة كادرات، تطرح وجهات نظر مختلفة يؤمن بها أصحابها إيمانا مطلقا. لهذا جاء الصراع على نفس الرتم صراعا مطلقا لا يقبل القسمة على اثنين أبدا..

من أهم مميزات هذا الفيلم أنه لا يجوز معه حسبة التوقعات ولا لعبة التخمينات، يرجع ذلك إلى تكنيك السيناريو أولا وتناغم الرؤية الإخراجية معها بحيث لا نعرف أين يبدأ هذا المشهد وأين ينتهى ونحن ملهيون فى دهاليز بيت جحا العجيب. دائما ما نجد أنفسنا فى قلب لحظة ما فاتنا منها القليل قبل اللحاق بها، وربما سيفوتنا منها الكثير بعد تركها، لكنها على العموم تمنحنا مساحة جزئية من الحقيقية وبعض الدلالات والحروف التى تساعدنا فى حل لعبة الكلمات المتقاطعة البصرية أمامنا. من هذا المنطلق لجأ المخرج ستيفن جهان إلى الكاميرات المحمولة التى تتيح حرية الحركة وتفاجىء الجميع بالتواجد بينهم وهم لا يدرون، بمنطق المتابعة أحيانا وبمنطق التلصص أحيانا أكثر لأننا تقريبا نتعامل مع دوائر أسرار عليا لا تنتهى. حرية الحركة مع الكاميرا والمونتاج والموسيقى المبدعة التى تعاملت بمهارة مع اختلاف العقليات والبيئات والمجتمعات واللحظات، منحتنا قدرا كبيرا من حرية الحركة وموضوعية الفكر، كما منحت الممثلين الحرية فى عدم التقيد بتعليمات بعينها قدر المستطاع، حيث تنشغل الكاميرا بهم ولا ينشغلون هم بها. وقد ألقى الفيلم بعبء ثقيل على كل الممثلين؛ لأن منهج الأداء والإلقاء وفهم القضية واللحظة وتقدير الموقف لكل شخصية فى لحظات كلامها وصمتها، تلعب دورا شديد التأثير فى العبور بكل رسالة الفيلم إلى المتلقى. وكثيرا ما باحت الإيماءات الصامتة والتشديد على كلمة بعينها والوقوف جزءً من الثانية قبل النطق بالكثير من الحقائق بين السطور رغم كم الجرأة المطروح فى هذا العمل.. من غير المعقول أن يناقش فيلم قضية الحرية ويقهرنا فى آراءنا وفكرنا، وإلا ستكون منتهى الازدواجية ونكتة الموسم السخيفة التى لن تضحك أحدا! (٥٢٧)

## "دم الغزال"

## معالجة قديمة لصراعات متكررة تحتمى بالجراءة

عدة جوائز فاز بها الفيلم المصرى "دم الغزال" ٢٠٠٦ إخراج محمد ياسين ضمن فعاليات المهرجان القومى الثانى عشر للسينما المصرية، وعلى رأسها جائزة أفضل فيلم مقارنة ببقية الأعمال المتنافسة معه..

مع احترامنا الكامل لوجهة نظر لجنة التحكيم، ومع الاعتراف أن الاختلاف فى الرأى لا يفسد للود قضية، سنترك أمر الجوائز جانبا والتى تتدخل فيها عدة عوامل معقدة، لنتوقف أمام هذا فيلم "دم الغزال" كوحدة فنية مستقلة بذاتها. نستطيع

تلخيص أهم أركان الضعف التى يعانى منها هذا الفيلم فى أربع نقاط.. أولا - كثرة عدد القضايا التى يطرحها كاتب السيناريو والحوار وحيد حامد، مما أدى إلى نوع من التشتيت وعدم الترابط وإن كانوا جميعا يحاولون التحلى بالجرأة من وجهة نظر أصحاب الفيلم. ثانيا - عدم التعامل مع القضايا المطروحة بالعمق الكافى وتناولها كعناوين رئيسية دون مناقشة الأساس. ثالثا - عدم إضافة أى جديد من حيث الرؤية الفكرية والفنية لقضايا التطرف الدينى وفساد رأس المال المتضخم ولو على مستوى العناوين الرئيسية كما ذكرنا. رابعا - سيطرة الصنعة والمبررات غير المنطقية على العمل ككل حتى بلغ الأمر أحيانا حد الدلالات المتناقضة والإشارات التى ستختلف مع ما سنراه فيما بعد..

نضع النقاط على الحروف كى نعرف كيف سيطرت هذه الأركان الأربعة المتشابكة على العمل، ونتوقف أمام المشهد الافتتاحى بشىء من التفصيل لنمد منه الخيوط إلى بقية المنظومة الفنية بالتبعية. نحن فى قلب فرح تجرى أحداثه على ما يبدو فى حى شعبى، والعريس (محمد شرف) يرقص وحده سعيدا بينما العروسة حنان (منى زكى) تائهة فى عالم آخر فى منتهى الحزن والانكسار. تكتمل الأجواء برقص بقية المعازيم وفى أيديهم الجوزة علنا، على أنغام الفرقة الصغيرة ودقات الطبّال الماهر ريشه (محمود عبد المغنى) الذى تتجاوب معه الراقصة (صفوة) بما يوحى إلينا بطول العمل والتفاهم بينهما. نثبت الكادر على ما سبق قليلا ونقول إن تصوير أجواء الأفراح الشعبية خاصة فى منطقة العشوائيات لها طقوس وحدها وخصوصية تميزها لإحياء هذا العالم. المسألة ليست مجرد أفراد يلبسون جلاليب ويحملون الجوزة فقط كبديل للبدل والسجائر.. هذه الأحياء ومناسباتها لها موروث فكرى اجتماعى شعبى وتفصيلات رفيعة ترسم صورة هذا العالم لتبعثه تحييه على الشاشة، ولنأخذ مثالا شائعا من فيلم "قلبى دليلى" إخراج أنور وجدى الذى يحفظه غالبية المتفرجين حتى نوضح ما نقصد بالتطبيق العملى. نتذكر مشهد الفرح المقام فى حى شعبى الذى هبط عليه رجال البوليس المتنكرين للقبض على العصابة وإنقاذ ليلى لنجد تفاصيل كثيرة ترسم ملامح المنظومة كاملا وتضع رتوشا هامة محسوبة بدقة لتتناسب مع البيئة الزمانية والمكانية والاجتماعية والسيكولوجية أيضا، مثل طريقة ترتيب المقاعد وتجمهر الحاضرين حول المطرب عبد العزيز محمود والراقصة، وملاغاة المطرب مع الحاضرين والعلامات الجسدية والصوتية التى تخص هذه الطبقة فى الحوار والغناء، وتوظيف كل قسمات ملامح الوجه فى التعبير، مع تقاطع مرور العامل الذى يزود المصباح بالزيت ومعه السلم وسط الحضور بأسلوب سيره وحمله للسلم، بخلاف أجواء السلامات والتحيات والتهانى والترحيبات والتهنئة العابرة وكل هذا السياق الذى يتظاهر بالفوضوية والارتجال، لكنها فى الحقيقة فوضى منتظمة مرتبة بحيث تظهر كل تفصيلة لتكمل إنجاز الأخرى وهكذا حتى تكتمل الصورة. لا نريد لأحد أن يقلد أحدا، لكن مجرد كتابة فرح فى حى شعبى مزودا بالأنماط المعتادة للملابس لا يشفع وحده لمنح المتلقى التأثير المطلوب، خاصة أننا سنلازم هذا الحى بقية الأحداث حتى النهاية بكل ما فيه ومن فيه.

وقد لاحظنا أن العريس يرقص وحده فى منتهى السعادة بهذه الزيجة دون أن

يلتفت إلى حزن العروس القاتم أبدا، وهذا ما يتعارض مع ما علمناه فيما بعد أن هذا الشاب،مع أنه من أبناء هذه الحارة العشوائية ويدخن الحشيش علنا مثل الباقين ويوحى بالتوحش، إلا أنه يحب حنان جارته من كل قلبه ويتمنى رضاها، مع ذلك لم تستوقفه كل إمارات القهر الرهيب على وجهها ولو لحظة واحدة.. شتان الفارق بين ملامح الحزن وملامح القهر والانكسار أو بين امتزاجهما معا، وقد لاحظنا طوال العمل أن الممثلة منى زكى التى تجسد شخصية حنان الفتاة اليتيمة المغلوبة على أمرها ولم تستكمل تعليمها، تخلط كثيرا بين الحالتين دون أى تنقل بين درجاتهما ودهاليزهما المختلفة. كما أن تبادل نظرات ذات معنى بينها وبين الطبال ريشه أثناء الفرح، حملت دلالة وجود قصة حب قديمة أو ثمة علاقة بين الطرفين وليس من طرف واحد، وإذا بنا نكتشف بعدها أننا تلقينا إشارات خاطئة؛ لأن الطبّال يحب حنان من طرف واحد فقط وهى لا تراه من الأساس، مع أنهما أبناء مكان واحد ومرحلة عمرية واحدة ومتشابهين فى كل شىء.

عندما صعد البلطجى (عمرو واكد) بجانب الراقصة وراح يراوغها فى النقود، فوجئنا دون سبب واضح باندهاش الراقصة مما يفعله الشاب رغم أنها تعرفه جيدا مثل الجميع، ولا يوجد ما يدعو لأى دهشة لأن هذا هو الواقع المعاش اليومى، سواء تعاملت مع هذا البلطجى على مستوى الشخصية المستقلة أم على مستوى النمط المعتاد بالنسبة للراقصة المخضرمة منذ زمن طويل. على النقيض لم نلاحظ أبدا أى رد فعل يوضح تضرر الحاضرين من حضور البلطجى، مع أنه مشهور بينهم بكل أفعاله التى لا يقبلها أحد. ثم تلقينا المزيد من الإشارات الخاطئة والأفعال وردود الأفعال اللامنطقية، عندما شاهدنا اثنين من المتطرفين بملابسهما البيضاء المعروفة وذقونهما الطويلة ونظراتهما النارية التى تشبه نظرات الكفار فى الأفلام الدينية القديمة، شاهدناهما وهما يقفان من بعيد يراقبان الرقص والموسيقى باستنكار، لكن يظل وجودهما مكشوفا للجميع. برغم ما أبداه جرسون نادى الذوات وكبير الحارة (صلاح عبد الله) من استياء وخوف، فإنه وبدون أى منطق فاجأنا بإلحاحه عليهما ولو من باب الذوق المزيف بالبقاء بعد أن كانا على وشك الانصراف، وكأن السيناريو يريد للبعض أن يتكلم ويواصل وجوده على الشاشة بأى صورة والسلام.. وفجأة أيضا يداهم الضابط الشديد (عمرو عبد الجليل) الفرح مع قوة عسكرية، ويذهب فى جدال عقيم مع الآخرين لإثبات جرأة نقد الفيلم لشخصيات قيادية عامة دون داع، وأخيرا يأمر بتفتيش كل المعازيم المتجمهرين والقبض على العريس. لسبب ما انتهى تفتيش هذا الحشد البشرى الكبير فى زمن أقل من المفترض بكثير، كما جاء هروب البلطجى من كل ما يحدث بشكل ساذج للغاية مثل الكثير من الأحداث التى سنراها فيما بعد بمنطق لى العنق المقصود. وبعدما أعلنوا أنه ضابط جديد وأنه شديد أكثر من اللازم، فوجئنا فيما بعد كالعادة أيضا باختفاء هذا الضابط تماما وظهور غيره الذى يبدو عليه الخنوع ويحتاج إلى من يرفع معنوياته، وهو يحقق فى تحطيم الجماعات المتطرفة للمحال التجارية فى الحى تحت قيادة ريشة الطبال، الذى التحى وتطرف نتيجة ضرب البلطجى له ليلة الفرح، لتنافسهما على حنان وإذلاله أمام كل السكان الذين لم يحركوا أى ساكن. مع كل هذا الضجيج وكل ألسنة الحريق وصل البوليس مع أى ضابط متأخرا جدا، بعكس ما وصل فى عز إقامة

الفرح فى مفارقة زمنية غريبة، كل تفسيرها أن الفيلم يريد لصراع ما أن يستمر أطول فترة زمنية ممكنة دون أى مبرر منطقى مهما كانت المعالجة قديمة وتقليدية. مع أنه كان يسهل ضبط هؤلاء المتطرفين لو استخدم أى فرد أى تليفون محمول أو أى هاتف من أى مكان، لكن الفيلم تعمد إغلاق كل منافذ الحلول البسيطة البديهية جدا حتى يصعِّب الأمور على نفسه وعلى المتلقى أكثر من اللازم، معلنا شعار أن جرأة عناوين القضايا فى حد ذاتها تكفى وتزيد.. الشىء الغريب أن الجماعات المتطرفة التى رفضت دعوة الجرسون لحضور الفرح وانصرفت فى سلام وصمت رهيب، انتهزت فرصة صدمة ريشه ولجوءه إليهم لتجعله أميرا عليها، ويمشى وسط الحارة ووراءه جيش جرار من أتباعه بكل أنواع الأسلحة، والبوليس النائم والضابط الشديد المفقود ذهبا معا فى خبر كان.. هل كانت الجماعات المتطرفة تكبح جماح كل العمليات الإرهابية وتكتم غضبها تجاه كل ما لا يعجبها مثل الفرح بالراقصة والحشيش، ثم فجأة تهب منتفضة وتترك زعامتها لريشه الصبى الغاضب كما يعلمون جيدا، ليكون أميرها الوحيد ويدها الوحيدة وكل شىء وتضعه كعلامة فارقة بين حالة لسلم وحالة الحرب؟!!

حاول المؤلف والمخرج أن يصنعا عالما ترديديا آخر لمنظومة القهر والتطرف من خلال علاقة السيدة الثرية نادية (يسرا) صاحبة النادى الصحى الفخم جدا، التى تعيش مأساة زواجها فى الماضى بثرى متضخم جدا (عبد العزيز مخيون)، الذى يعذبها بسلطة أمواله ونفوذه ورجاله بحرمانها من ابنها الشاب الآن الذى لا يعرفها، وهى تقع دائما تحت تهديد ملفها القديم الممتلىء بالسقطات عند البوليس. صنع الفيلم جسرا بين العالمين عندما عملت حنان خادمة عند نادية، وإذا بنادية تحولها من فتاة فقيرة إلى فتاة شيك جميلة حبا فيها؛ لأنها تذكرها بنفسها حسب قولها! لقطات متناثرة بين هذا العالم وذاك تحاول ملء الفراغات دون جدوى، شخصيات تظهر وحدها وتختفى وحدها، أحداث مبتورة ملفقة تصدر ضجيجا صوته عال وفارغ المحتوى، تطورات كل الأحداث محفوظة ومتوقعة عن ظهر قلب، كلمات حوار قديمة لا تضيف جديدا على النمط التليفزيونى المقولب الممطوط، صراعات تظهر من لا شىء لتنقطع أوصالها من لا شىء أيضا..

حتى شخصية عميش التى جسدها نور الشريف لرجل يتكسب قوت عيشه من الوقوع أمام سيارات الأثرياء الطيبين السذج، راحت تندس بين الحين والآخر دون وجه حق، رغم محاولات الفيلم تبرير وجودها باعتبار هذا الرجل مسئولا عن مصير حنان بتوصية والدها مثل صاحبه الجرسون. مشهد بعد مشهد حتى تأكدنا أن الفنانين الكبيرين يسرا ونور الشريف يتعاملان مع دورهما من أبعد نقطة ممكنة على السطح، ويجسدان كل المشاهد كالآلة الصماء بلا إحساس أو تفاعل، وكأنهما لم يقفا أمام كاميرات السينما للتمثيل بجد قدر موهبتهما منذ زمن طويل.. أما منى زكى فلم تستطع التعامل مع مفردات شخصيتها النابعة بطبيعتها من هذه البيئة، بكل ما فيها من أسلوب فى النطق والإلقاء والحديث وكل العلامات الجسدية الصوتية الحركية المصاحبة. إذا قارنا بين أدائها وبين أداء شادية فى فيلم "نحن لا نزرع الشوك" أو بين أداء نجلاء فتحى فى فيلم "أحلام هند وكاميليا" على سبيل المثال، فسندرك الجهد المبذول من كلا الممثلتين مع فارق الخبرة فى التعامل مع معطيات الشخصية وبيئتها وبناءها وتركيبتها، لكننا

طوال الوقت لم نر شخصية حنان بل شخصية منى زكى الممثلة التى شاهدنا فى معظم أعمالها ولم تخرج عنها تقريبا..

كل ما سبق وذكرناه باختصار شديد يتحمل مسئوليته المؤلف والمخرج معا بأشكال مختلفة، رغم اجتهاد المخرج فى بعض المشاهد مع مدير التصوير محسن أحمد والمونتير معتز الكاتب والمؤلف الموسيقى عمر خيرت أحيانا قليلة، لكنه اجتهاد من النوع الاستاتيكى الذى تعدى مرحلة الخطأ،لكن دون أن يصل إلى مرحلة القبول. مونولوج طويل جدا لعميش قبل موته أمام أحد السيارات، ولقطة داكنة لحنان غارقة فى دماءها فى النهاية دون سابق إنذار، حاول بهما الفيلم رفع درجة السخونة والتعاطف والجرأة والأهمية، لكن الاستسهال فى تصميمهما وتخطيطهما وتنفيذهما أدى إلى نتيجة عكسية تماما من الجفاء والملل والبرود..

على أى حال فيلم "دم الغزال" أرحم حالا بكثير من فيلم المخرج محمد ياسين السابق "عسكر فى المعسكر"، لكن إلى متى سنظل نتعامل بمنطق "أفضل السيئين" الذى يوهمنا بالقناعة بأقل القليل، ويؤدى إلى تراجع صناعة السينما أكثر مما هى متراجعة؟!! (٥٢٨)

## "الثأر/V For Vendetta"

## درس خصوصى فى الفن والحب والوطنية!

عملية الثأر بالضرورة لها طرفان.. واحد منهما يلعب دور الفاعل والآخر يلعب دور المفعول، لكنها فى الحقيقة لعبة خطرة، خطرة أكثر من اللازم ومشاكلها كثيرة ومع الأسف ليس لها حل!

الثأر يعنى أن هناك عملية تبادلية ستحدث بحيث ينقلب الفاعل مفعولا والعكس صحيح، أى أن الثأر هو عملية رد فعل وليس فعلا من البداية. ثانيا – يرى كل طرف أنه على حق تماما فيما ارتكب ويرتكب أو فيما لم يرتكبه بعد، والمبررات كلها جاهزة داخل مظاريف العقل وليس هناك أى حجة. لعبة خطرة إذا كان هناك ما يستوجب دخولها من أسباب وأهداف، فهى مغامرة تستحق الاقتحام ومغارة تستحق الدخول من البداية إلى النهاية، هذا إذا كان هناك نهاية بالفعل! انطلاقا من هذه الخطوط العريضة سنتوقف أمام الفيلم الأمريكى "الثأر/V For Vendetta" ٢٠٠٦ إخراج جيمس ماكتيج؛ لأنها لعبة تستحق المشاهدة بكل ما فيها من إثارة ومتعة وخبرة وخدعة وطبقات متوالية من الدلالات والإيحاءات ومستويات التأويل. لا تنبع المتعة فقط لكون الفيلم حصل فى متوسط تقديرات النقاد العالمية على أربع نجوم بما يعنى احتلاله مكانة رفيعة، بل لأنه يحتاج إلى متلق خياله واسع ليشاهد اللعبة عن قرب، لكن المتعة لن تكتمل إلا إذا ساهم فيها بإيجابية تشعل داخله شحنة فكرية انفعالية متوالية ستنضج وتكبر يوما بعد يوم. برغم الخبرة الكبيرة التى يحملها المخرج الأمريكى جيمس ماكتيج عندما عمل كمخرج مساعد أول فى أفلام شهيرة مثل ثلاثية أفلام "ماتركس" التى بدأت عام ١٩٩٩

و"حرب الكواكب" الحلقة الثانية ٢٠٠٢، فإن فيلم "الثأر" هو عمله الأول الذى يتصدى لإخراجه كاملا. حقيقة الأمر أنه أثبت أنه يمتلك أسلوبا مختلفا ورؤية تستحق الدراسة وملكة السيطرة على أدواته وتوظيف التقنية تحت سيطرته، دون أن يقع هو فى أسر عبوديتها مثل الكثيرين من باب الاستعراض أو إثبات الوجود خاصة فى التجربة الأولى. مخرج واع محدد الهدف عميق التفكير كان لابد أن يثمر إبداعه هذا الفيلم القوى المختلف، الذى كتب له السيناريو الأخوان أندى ولارى واشوفسكى عن كتاب الرسوم المتحركة الشهير للمؤلف آلان مور، والكتاب يحمل نفس اسم الفيلم الأجنبى بالطبع لضمان الشهرة والنجاح والربط، وقد وضع ديفيد لويد رسومات هذا الكتاب التى استفاد بها الفيلم كثيرا فى تحديد معالم الحياة الخارجية والداخلية والنفسية أيضا.

صحيح أن كل عمل فنى يحتاج إلى تنشيط موهبة الخيال عند المتلقى بدرجات مختلفة، لكن الأمر يختلف حسب طبيعة الفيلم ومصداقية البناء والتنفيذ والهدف من وراء ذلك. مثل كل الأعمال بنى الأخوان كاتبا السيناريو مع المخرج جيمس ماكتيج عالما بديلا مستقلا بذاته، لكنه يتماس مع الواقع المعاش ليجد المتلقى مبررا لمشاهدته. لكن هذا العالم يختلف بعض الشىء أنه فيما يبدو متخيلا تماما من الألف إلى الياء يخلق منظومة مختلفة من وجهة نظره لمستقبل بريطانيا القريب أو البعيد، التى أصبح يحكمها البوليس السرى بقبضة القهر والتهديد والحديد والنار تحت رئاسة الزعيم الديكتاتور الرهيب آدم ساتلر (الإنجليزى جون هارت)، ويساعده فى الحكم كالعادة مجموعة من نماذج ظالمة أيضا بنسبة مصغرة إلى أن تأتيها فرصة الحكم هى الأخرى. احتل الديكتاتور قناة التليفزيون الرئيسية ليذيع كل فرماناته الجبارة وبياناته المتوعدة، وصرخاته المتواصلة على الشعب الإنجليزى المغلوب على أمر المستسلم تماما لما يحدث؛ فزدادات إنجلترا برودة على برودة وضبابا على ضباب.. يهمنا هنا كثيرا هذه الأجواء السياسية الاجتماعية النفسية والمظاهر الجغرافية؛ لأنها ستقبع دائما فى كل أركان الصورة السينمائية ومخابئها الكامنة حتى يتم اكتمال هذا العالم المستقل البديل ليتبادل الأماكن مع عالمنا المعاش ولو مؤقتا، ليعثر المتلقى على الخطوط الرابطة بين العالمين ويبدع فى النهاية عالما ثالثا مستقلا بذاته داخله هو. فى هذا الجو المشئوم على الشعوب بديهى فرض حظر التجول، الذى يقضى بعدم السير بحرية بعد ساعة معينة على الجميع، وإلا سيتعرض أى مخترق لهذا القانون إلى عقاب مخيف تقشعر له الأبدان بدون محاكمة أو أى إجراءات قانونية او إنسانية.مجرد اخترق القانون جريمة مدانة قلبا وقالبا وتكفى إنهاء كل شىء فى غمضة عين. من الطبيعى أن تؤدى هذه السكتة القلبية الحياتية الشعبية إلى تفشى أجواء الصمت بالصوت وبالصورة فى كل مكان. بمعنى انعدام قدرة الناس على الكلام؛ لأنهم ليسوا متواجدين أصلا فى الشارع، كما أنهم اعتادوا داء الخرس داخل أعمالهم وبيتوهم وداخلهم هم أنفسهم؛ فلم يعد الداء خطيرا بحكم العادة وهذا هو أخطر ما فى الموضوع! حرص مدير التصوير أدريان بيدل على خنق الكادرات وإحاطتها بالظلام الدامس الكئيب ونشر حالة اليأس والإحباط والاستسلام، وكأنه يدفع كل التفاصيل والزوايا المقهورة ومن خلفها منظور مستغلق قريب جدا إلى حالة انتحار أكيدة؛ فانتشرت رائحة الموت مدعمة بمونتاج مارتن والش الذى قدم توليفة من المشاهد تتحرك فى إطار ضيق

جدا رغم تعدد الأماكن، لتضع كل السلطة الحاكمة فى ذروة المقدمة مع تهميش الشعب بكل السبل. حتى أننا لم نتوقف تقريبا أمام فرد بعينه حتى هذه اللحظة لتشابه ردود أفعال الجميع؛ فأصبحوا مسخا موزعا فى كل مكان. وساهمت الموسيقى الحزينة لداريو ماريانيللى فى إعلان حالة الحداد العام بتدخلاتها الحادة الداكنة المتوترة، التى تتفاعل مع لحظة الصمت المطبق فى إعلان حالة الحظر النفسى والخطر القائم باستمرار، دون أى أمل فى التغيير الذى لن يتولد شيطانيا من تلقاء نفسه بلا طموح شعبى.

مع فراغ الشوارع وفراغ العقول وفراغ روح الوطنية وفراغ أى رغبة فى المقاومة، كان لابد أن يظهر إلى الوجود القائد الشعبى المنتظر، لكن الفيصل هو كيف يظهر ومتى ولماذا وماهى خططه واستراتيجية المقاومة لديه. بدلا من تقديم شخصية البطل الشعبى ولأن الزعماء لا يتكلمون كثيرا بل يفعلون، اتبع المخرج نفس المنطق وصنع أولا موقف الخطر الذى يستلزم وجود فارس منقذ يأتى من حيث لا يدرى أحد.. عندما اخترقت الفتاة الرقيقة الخائفة إيفى (الأمريكية ناتالى بورتمان) قواعد حظر التجول بدافع برىء للغاية، ظهر فجأة البطل الشعبى المدعو "فى/ V" (النيجيرى الأصل هوجو ويفنج)، الذى يرتدى قناعا ضاحكا ساخرا واثقا، وأنقذها من مصير مهلك على أيدى رجال البوليس السرى. ومثلما نفذ البطل المجهول وعده بإنقاذ إيفى من خلال إتقانه فنون قتالية بديعة رغم أنه لم يعدها، عاد ووعدها هذه المرة علنا بأنها ستشاهد معه من فوق السطح ليلة بديعة لن تنساها أبدا! كانت هذه هى المرة الأولى الذى ينفتح فيه بصر الكاميرا على آفاقا بعيدة وإضاءة مدغمسة فى المدينة كلها، ونحن نشارك البطلين إلقاء نظرة موسعة من فوق سطح العمارة العالية جدا، وتدخلت بارقة أمل موسيقية عندما فوجئت إيفى مع كل سكان المدينة بإذاعة موسيقى راقصة جميلة فى كل أنحاء المدينة كإعلان تعبئة شعبية للجميع. ثم جاء دور المونتاج الذى استيقظ من موته الشعبى هو الآخر وزاد من إيقاعه وسخونة قطعاته بفعل بداية قدوم عصر المفاجآت، وراح يتنقل مندهشا من هنا إلى هناك حتى انقلبت الاحتفالية الموسيقية إلى احتفالية نارية بفعل تفجير أثر إنجليزى هام، ليعلن البطل المقنّع المجهول عن مولد عصر جديد مضاد يظلل شعبا، يحتاج إلى من يفيقه من حقنة البنج الجبارة التى أصابت الجميع بفيروس مدمر فى مقتل! عندما حاولت إيفى الهروب من مصيرها المنتظر لتورطها دون أن تدرى فى عملية إرهابية من وجهة نظر الحاكم وأعوانه، كان البطل المجهول ذو القناع المبتسم قد قضى على آخر آمالها فى الحرية والإنقاذ عندما خدع الجميع واحتل قناة التليفزيون، وأذاع بيانا باسمه وباسم الشعب إلى الشعب يخبرهم فيه بأنهم مازالوا على قيد الحياة، وأنه يهدد الحكومة وزعيمها بتفجير مبنى البرلمان بعد مدة زمنية بعينها. هنا أدركت إيفى أنها فقدت كل شىء إلى الأبد بعدما أصبحت ضيفة البطل بالإكراه دون ملجأ آخر، وهل كانت تملك شيئا أصلا حتى تفقده؟!!

مع البطل المجهول ذى القناع تعلمت الفتاة الخائفة إيفى حسب مستويات التأويل المختلفة لهذا الفيلم العميق الجرىء أن الحرية هى التحرر من الشخص ثم التحرر من الخوف من الشخص ثم التحرر من الخوف ذاته، ثم التحرر من الخوف من الحرية ذاتها. أحيانا ما يكون تصور الحصول على الحرية أكثر رعبا من

تصور ضياعها! نتوقف هنا أمام هذا التدرج الذى تحقق داخل البطلة بفضل البطل رغم التجارب المفزعة التى دفعها للمرور بها، مثل إيهامها بالقبض عليها وتعذيبها وحلق شعرها ومعايشة أيام رهيبة حتى تتحرر من كل شىء، طالما أنها لم تخف من الموت فى النهاية مقابل عدم اعترافها على مكان الزعيم الشعبى وحقيقته التى لا تعرفها بالفعل. هذا التدرج والتفاعل والتأثير لم يتولد من جانب واحد فقط، لكنه أيضا مر على مراحل مختلفة عند البطل المقنّع الذى اكتشفنا معه أنه كان ضمن عدد هائل من المعتقلين تعرضوا إلى حقن بمادة قاتلة على سبيل التجربة، وجاء حظه الغريب أنها أضافت إليه قوى خارقة بدلا من قتله، لكنها فى المقابل أفقدته كل ملامحه البشرية من رأسه إلى قدميه وكأنها أكلته، وهذا سبب ارتداءه القناع وملابس السواد الكامل ليزاد الكادر طمسا. لكن رغم كل شىء ترك حب الوطن فى داخله سهراية صغيرة من الأمل والحب؛ فخرج هذا الجنى من القمقم لينتقم من الجميع بالسم القاتل، وانحصر كل عالمه فى الزعيم وممثلى السلطة الطغاة. معهما على الجانب الآخر نماذج تمثل الشعب مثل إيفى فتاة المصادفة، وصديقها مذيع التليفزيون الوطنى المرح ديتريش (الإنجليزى ستيفن فراى)، ومحقق البوليس الشجاع القلق فينش (الأيرلندى ستيفن ريا)، ومساعده المذهول دائما دومينيك (روبرت جريفز). كل هذا ساعد البطل المقنّع على تخطى حاجز انتقامه الشخصى الذى يذكرنا على الفور بسلسلة انتقام الكونت دى مونت كريستو، ليأخذ طريقه إلى تحرير الوطن بشكل أوسع وأفضل رغم عقليته شديدة التريب والإبداع والتخطيط؛ فأعطى أطراف الثأر درسا خصوصيا مطولا فى أسس تكوين المواطن الجرىء الطموح المتمرد الحر المناضل حتى النهاية. مثلما قال البطل إن خلف هذا القناع فكرة ورمز، اندمج الشعب فى النهاية ليكون الكل فى واحد، خاصة عندما أرسل البطل أقنعة بعدد سكان المدينة؛ فأصبحوا جميعا نفس الشخص، وتمت عملية التحرير أخيرا رغم كل الخسائر، لكنه ثمن الحرية والمبادىء الموجع.. نتوقف أمام منهج وأسلوب المخرج الأمريكى مع التركيز على ثلاث نقاط: هى تكتيك السرد الزمنى، وتفعيل دور الملابس والديكور داخل المنظومة الدرامية البصرية، ومفهوم القناع المتغير فى هذا العمل.. من ناحية السرد الزمنى صنع المخرج توليفة تمزج بين أحداث حاضر الشخصيات وماضيها بشكل دقيق فى التوقيت والتأثير أيضا، وللتأكيد على تحقق المفاجآت فى معرفة ما لا نعرفه عن الشخصيات لتثبيت انتباه المتلقى بشكل متزايد، ولتغير مؤشر تأويل الأفعال وردود الأفعال بمقدار المعلومات المتنامية عن كل طرف من زاوية مختلفة، مع التأكيد على أهمية الصراع من أجل الوطن الأم متخطين الثأر الشخصى لنصل إلى حالة الثأر الجمعى النبيل. كما لعب تصميم ديكور بيتر ولبول خاصة تصميم منزل البطل مع تصميم ملابس الثلاثى ديتكى برانت وإيزابيل لوجان وسام شيلدون دورا هاما، لرسم ملامح الشخصيات وتدعيم تفاصيل العالم البديل المفترض؛ فحولوا بيت بطل القناع إلى متحف حقيقى رفيع الذوق جدا من حيث التصميم واللون وقطع الأثاث والإكسسوارات، مع ترك مساحات كبيرة لحركة البطلين ليرسم المخرج من خلال المسافات المختلفة بينهما وجهة نظر كل منهما حسب مراحل الصراع، ويرسم من خلفهما وحولهما وجهة نظره هو التى يبثها عبر الفيلم. كما انعكس ذوق وحياة البطل على حركاته فى السلم والقتال؛ فبدا وكأنه راقص باليه يتحرك بأقل

الخطوات بمهارة فائقة ورشاقة وذكاء يثير الإعجاب. إذا تعاملنا مع القناع من وجهة نظر وظيفته الأساسية لحجب شىء ما، فقد يتساوى قناع البطل مع قناع الزعيم القابع خلف الشاشة التليفزيونية التى يختبىء وراءها وهو يقهر شعبه، كما أنه يخاطب كل مساعديه أيضا من خلال شاشة معلقة فوق قمة سلطوية وليس وجها لوجه. لكن بعد اتضاح الحقائق سنكتشف أن من يظهر بوجهه مثل الدكتاتور هو صاحب القناع الحقيقى؛ لأنه يخفى وراءه وحشا قبيحا للغاية، وعلى العكس يبدو أن القناع الباسم للبطل الوطنى هو المعادل الحقيقى لآماله فى إصلاح الوطن وبارقة الحب الكامنة بداخله رغم كل الأهوال.. (٥٢٩)

## "الكبرياء والكرامة/Pride And Prejudice"

## الزواج بالأثرياء أو الانتحار بسكين الفقر!

من قال إنها لا تعجب به؟ من قال إنها لا تحبه! لا تتكلم؟ نعم لا تتكلم. لا تشير أو تتصرف؟؟ نعم هى لا فعلت هذا ولا ذاك. لكن هذا ليس من باب الإهمال أو التجاهل أو التعالى أو فراغ الأحاسيس، هى فقط خجولة لا تعرف كيف تعبر عما بداخلها، إن طبائع البشر لا تقاس بالمازورة ولا بالخانات الجامدة للخبرات السابقة مهما كانت، بقدر ما تقاس بحرية كل فرد فى امتلاك طبيعة تخصه وحده، على الآخر أن يستوعبها ولا يفرض عليها قياسات مضللة مستبدة من الخارج..

من أهم ما يميز روايات الأديبة الإنجليزية ذات الشهرة الطاغية جين أوستن (السادس عشر من ديسمبر ١٧٧٥ – الثامن عشر من يوليو ١٨١٧) أنها تجيد الغوص بمهارة فائقة داخل سراديب النفس البشرية رغم عمرها الصغير القصير، ومنذ هذا الزمن أصبحت رواياتها منبعا ذهبيا لفن السينما لا ينضب أبدا ولا يقهره الزمن أو الفناء. خير دليل عملى على ذلك هو الفيلم الأمريكى البريطانى المشترك "الكبرياء والكرامة/Pride And Prejudice" ٢٠٠٥ إخراج جو رايت. الفيلم بالطبع يحمل نفس اسم واحدة من أشهر روايات جين أوستن، التى تحمل ذكرى ممتدة مع هواة الأدب والسينما لما بينهما من عشرة طويلة.. هذه الرواية أولا من كلاسيكيات الأدب الإنجليزى بصفة خاصة والأدب العالمى بصفة عامة، كما أنها معروفة فى الأوساط التعليمية المصرية جيدا؛ لأنها مقررة على طلاب مدارس اللغات فى المرحلة الثانوية. على المستوى السينمائى تحولت هذه الرواية إلى فيلم سينمائى شهير وممتع أيضا فى الماضى يحمل نفس اسم الرواية إنتاج عام ١٩٤٠ إخراج روبرت زد. ليونارد، لعب البطولة نجما التمثيل الموهوبان سير لورانس أوليفييه وجرير جارسون. نجح فيلم الماضى أن يحتل هو الآخر مكانة رفيعة للغاية على الساحة السينمائية الأمريكية والعالمية، مما شجع الكثيرين على تقديم معالجات أخرى لنفس الرواية فى السينما والتليفزيون كاستلهام صريح أو حر، هذا بالإضافة إلى روايات جين أوستن الأخرى التى لا مجال لذكرها هنا. ما الجديد الذى يحمله الفيلم الحديث حتى يدخل برأسه هذا التحدى القوى؟! مبدئيا استطاع الفيلم الحديث برؤيته المختلفة لبعض الخطوط الحصول على أربع نجوم فى متوسط تقديرات النقاد العالمية بما لا يقل كثيرا عن شقيقه

الأكبر فى نسخة الأربعينيات. إحقاقا للحق سيكون من الظلم الكبير المقارنة بين أداء كيرا نايتلى وجرير جارسون لشخصية إليزابيث، والظلم الأكبر هو المقارنة بين ماثيو ماكفاديين وسير لورانس أوليفييه فى تجسيد شخصية مستر دارسى..

قبل الدخول فى تفاصيل الطبائع البشرية المحيرة التى نسجتها السيناريست ديبورا موجاش، علينا أولا التعرف على العالم الذى يستقبلنا من حيث الزمن والمكان والبيئة ومن داخله الأفراد، لنرى كيف استطاع المخرج جو رايت تأسيس الجو العام لهذا الفيلم داخل المجتمع الإنجليزى العتيق، وبالتحديد فى منطقة نيذرفيلد كأحد البقاع الساحرة الفقيرة البسيطة والجميلة أيضا فى الريف الإنجليزى. كل ما فعله المخرج رايت أنه ترك الحرية الكاملة للصورة لتعبر عن نفسها بنفسها، وتدلنا على بدايات مفاتيح فك شفرة العالم الذى سندخله محملة برؤيته فى كل شىء، لهذا انفتح الكادر فى المشهد الافتتاحى على طبيعة خضراء غاية فى الجمال والرقة توحى بمودة وألفة وصراحة وبراءة، وقد وظف مدير التصوير رومان أوزن شمس الصباح الباكر الصافية، تمهيدا لصفاء الشخصيات التى سنقبل عليها بمرحها وأشعتها الداخلية التى تبث الحب والدفء والتلقائية. وبعد لحظة من تشرب الرسالة الأولى نقلنا مونتاج باول توتهيل لنتعمق أكثر داخل هذا الريف ونتحرك من العناوين العريضة إلى التفاصيل الأصغر قليلا حتى تبدأ ملامح الصورة فى الالتئام؛ فسار على مهله يتنزه مع الجميلة إليزابيث (كيرا نايتلى) على أنغام إيقاع قلب طفل لا يحمل هم أى شىء، بما يعادل عمق جمال الطبيعة الذى يلف المكان من كل جانب. على مر الطريق ألقى لنا المخرج بمفاتيح أخرى تعبر عن الحالة الاقتصادية المتواضعة للشابة الجميلة وللمكان الذى تعيش فيه بصفة عامة، عندما شاهدناها بملابس راعت فيها المصممة جاكلين دوران الحقبة الزمنية فى القرن الثامن عشر وطبيعة الريف الإنجليزى وخصوصيته مثلما سينطبق على كل عائلة إليزابيث أو ليزى كما يدللونها، التى انطلقت تعبر فوق بركة البط بكل ابتسامة وانطلاق على أنغام بيانو استقبلنا بها المؤلف الموسيقى داريو ماريانيللى من اللحظة الأولى. وقد صاحب بها إليزابيث طوال الطريق من الخارج إلى داخل البيت، حيث وظف المخرج نغمات البيانو لتلعب أكثر من دور فى وقت واحد.. فهى أولا تستكمل منظومة العلامات البصرية السمعية التى صنعها المخرج لخلق العالم المطروح، كما أنها ستستمر معنا طوال الفيلم من خلال مشاهد لعب فيها حدث العزف على البيانو أدوارا متوالية فى اختلاء شخصيات ببعضها البعض، وانطلاق حوارات جانبية قليلة للغاية ومهمة للغاية أيضا. لا ننسى أن العزف على البيانو كان يعد من أحد أهم دلالات رقى تربية الفتيات بصفة خاصة فى المجتمع الإنجليزى القديم. كما لعب البيانو دور الخط الواصل بين البيئة الخارجية والبيئة الداخلية، من خلال نغمات هادئة مطمئنة تواصلت مع إليزابيث حتى دخول بيتها، لندرك أن نغمات البيانو حدث مألوف جدا داخل هذا البيت، ونبدأ من هنا التعرف على أفراد هذه العائلة التى تجتمع على أساس إنسانى واحد من البساطة وكثرة الحركة والصوت العالى، وملاحظة أحوال الجيران ووفرة النشاط وتسيب حال الضحكات، والتعامل مع الحياة ببساطة رغم الضائقة المادية المزمنة. أما على السطح فتختلف شخصيات العائلة عن بعضها البعض فى التعبير، حسب مقدار الذكاء والمرحلة العمرية وأسلوب الحياة وكيفية التعبير عنها والهدف منها.. تتكون هذه العائلة من الأب مستر بينيت (الأمريكى دونالد سوذرلاند) القارىء الهادىء المستوعب كل أفراد عائلته خاصة زوجته الثرثارة الطيبة مسز بينيت (الإنجليزية بريندا بليثن)، التى لا

هم لها فى الحياة سوى زواج بناتها الخمسة بالأثرياء، خاصة أن البيت نفسه الذى يسكنونه سيؤول بعد وفاة الأب إلى قريبهم القس وليام كولينز (الإنجليزى توم هولاندر)، الذى لا يعرف فى حياته سوى الخضوع للأغنياء خاصة صاحبة كل شىء ليدى كاثرين دى بورج (الإنجليزية جودى دِنش) لعدم وجود صبى وريث. وهناك البنت الكبرى جين (الإنجليزية روزماند بايك)، التى ترى كل شىء فى الحياة ورديا ترديدا لفطرة طبيعة الريف التى سكنتها طوال عمرها، وكاد خجلها أن يفقدها حبيبها الجار الجديد الشاب الثرى تشارلز بنجلى (سيمون وودز)؛ عندما لم يفهمها. من أهم الفوارق بينها وبين شقيقتها إليزابيث أن ليزى يسبقها عقلها الراجح وثقافتها وسرعة بديهتها وصراحتها وكبريائها فى كل شىء، لذا كان من الطبيعى أن تظهر لأول مرة فى المشاهد الافتتاحية، وهى تقرأ كتابا أثناء الاستمتاع بالسير بين جمال الطبيعة بصفتها قطعة أصيلة منه، ومن الطبيعى أيضا أن تدخل فى صدام هائل مع صديق بنجلى الثرى جدا دارسى (الإنجليزى ماثيو ماكاديين) بصفته متغطرسا متعصبا أنفا عن كل شىء. لهذا فالترجمة الدقيقة لعنوان الرواية والفيلم هى "فخر وتعصب" وتقديم كلمة على كلمة بمنطق محدد، وهو ما يختلف كثيرا عن الاسم التجارى المختار للعمل الذى عَكَس الترتيب ضد تيار مفهوم العمل.

أما بقية الفتيات فهن ليديا (الأمريكية جينا مالونى) وشقيقتها كيتى (كارى موليجان) المغرمتين بالصياح وملابس الضباط حتى وقعت ليديا الطائشة فى غرام الضابط الغادر ويكهام (الإنجليزى روبرت فريند). الشقيقة الأخيرة مارى (تالولا رايلى) مغرمة بالكتب، لكنها لا تفهم منها شيئا وتفرض على الناس عزفها السيىء وتتدخل بمعلومات وتعليقات لا يريدها أحد، بالتالى هى التى همشت نفسها بنفسها طوال الوقت. نتوقف أمام الحفل الراقص الذى أقامه مستر بنجلى الجار الجديد الثرى فى بيته لنجد أنه يلخص لنا الكثير من الدلالات والإيحاءات على مستوى أسلوب المخرج وأداء الممثلين وأهم الفروقات بين المعالجة السينمائية الحديثة والقديمة لرواية جين أوستن.. فى هذا المشهد بالذات المقسم إلى لقطات متعددة أبدى المخرج جو رايت قدرات واضحة فى كيفية قيادة فريق عمله، حيث قاده للتعامل مع كل شخصيات الفيلم تقريبا المتواجدة كلها فى هذا الحفل إلا قليلا، ليقوم بالتعريف وتقديم رؤيته فى كل شخصية على حدة وفى علاقتها بالآخر ثم بالآخرين، رغم الزحام الشديد فقد عرف كيف يستوعب كل هؤلاء ليجسد عالما متكاملا، وبرز فكره فى صنع السياق العام فى كيفية الترتيب والتنقل بين الشخصيات على هيئة دوائر متتالية متقاربة ومتباعدة حتى يترك الفعل ليحدث أثره ويستقبل ردود الأفعال المنبنية فوق بعضها البعض بهدوء وصبر. أما داخل فعل الرقص ذاته فقد خلق المخرج تشكيلات جمالية درامية متوالية التأثير من خلال حركة الراقصين، فى حالة المواجهة أو الوقوف بالتوازى أو تبادل الأماكن ليظهر هذا ويختفى ذاك، ليلعب باستمتاع لعبة الكلمات المتقاطعة بمنهج بصرى شديد الجاذبية بحسابات دقيقة، أهم ما فيه أنه يلتقط طبيعة النفس البشرية من الداخل على إيقاع موسيقى راقص متناغم له هارمونى فاعل فى منظومة العمل بأكمله. ومثلما عرف كيف يتعامل مع هذا العدد الهائل من الشخصيات التى لا نعرفها، بالإضافة إلى الشخصيات الرئيسية لعائلة بينيت والجيران وأصدقائهم، قدم لنا أيضا فرجة جميلة للأزياء والديكورات ومصادر الإضاءة بما يتناسب مع اللحظة الدرامية المختارة، مع استيعاب تعدد الأماكن الواضحة والمختفية داخل القصر الكبير لمستر بنجلى، ولا ننسى براعة

الحوار الذكى القليل رغم كل شىء الذى اتبع أسلوب الكر والفر بين الشخصيات خاصة إليزابيث ودارسى فى بدايات المناوشات الشرسة بينهما. إذا كنا نفتش عن حدث فلن نجدا أبدا، حيث يعتمد العمل كله على التفصيلات الإنسانية الرفيعة للغاية وعادات الحياة اليومية وكلام يوحى بالسذاجة. هنا تكمن صعوبة الرواية الأصلية التى حاول الفيلم أن يتشربها ويضيف إليها بساطة وعمقا وجمالا.

لم يحاول السيناريست والمخرج وضع فروقات بين شخصيات المعالجة السينمائية الجديدة والقديمة من باب إثبات الوجود الأجوف، لكنها فى الواقع جاءت تغييرات مبررة لها منطقها الذى يستحق المناقشة. جاء مبدأ اختيار كيرا نايتلى موفقا إلى حد كبير؛ لأن شخصية إليزابيث بينيت تعد من الشخصيات الصعبة بالفعل التى تجمع بين منتهى البراءة ومنتهى الكرامة والفخر والذكاء، وهى فى الحقيقة تشكل معادلا تشخيصيا معدّلا من شخصية أبيها الحاضر الغائب فى أمور كثيرة. حضور كيرا نايتلى وبراءة وجهها وقدرتها على الثبات والإمساك بزمام الشخصية يختلف فى حقيقة الأمر عن منهج الممثلة الإنجليزية الشهيرة جرير جارسون، ودون أى مقارنة جاء أداء كل منهما متوافقا مع السياق العام المطروح.. على حين اعتمدت جرير جارسون على الطاقة الاقتصادية التى تحسب حساب كل شىء فى اللفتات والابتسامات وكل ما نتخيله بشكل ناضج له ثقله وركيزته، تخففت كيرا نايتلى من هذه الرزانة مع احتفاظها بالذكاء وشاهدناها تطلق ضحكات فجائية وسط الكلمات دون سبب كجزء من تركيبتها الأكثر فوضوية، مع ملاحظة أن هذه العادة منتشرة بشكل أو بآخر عند كل عائلة بينيت المتصالحة من داخلها مع نفسها. أبدا لم يفكر أحد فى تغيير روحه مهما كانت! بنفس منطق التخفف من الوقار جاءت شخصية بنجلى الجديدة وشقيقته كارولين بنجلى (كلودى بلاكلى)، كما حاول ماثيو كافادين الخروج من مأزق المقارنة مع سير لورانس أوليفيه؛ فجاء أداءه يميل إلى الانكسار أكثر من الجدية بما يختلف مع الشخصية مما قلل من كفاءتها وتأثيرها بعض الشىء. وبينما جاءت شخصيتا مستر كولينز والليدى كاثرين كاريكاتورية تحمل الكثير من الكوميديا على يد الممثلين ملفيل كوبر وإدنا ماى أوليفر سابقا، ترك لهما المخرج جو رايت فى المعالجة الحديثة خط الجدية مفتوحا ممتزجا بالرهبة المنفرة عن قصد، خاصة من جانب الممثلة المخضرمة جودى دنش الممثلة لسطوة رأس المال، رغم اختلاف الرؤى تظل لحظة الاستمتاع مع الفن الراقى هو ما يهمنا أولا وأخيرا.. (٥٣٠)

## صلاح منصور

## متعة فن الممثل

لماذا صلاح منصور؟؟ لأنه فنان متميز يجمع بين الموهبة ومساحات الإبداع التى تمنح فنه خصوصية متفردة. ربما لم ينل الفنان البطولة المطلقة فى السينما، لكنه كان جوكر الأدوار الصعبة المركبة مضفيا عليها من روحه ووعيه مدركا قيمة رسالة الفن. من حيث التكوين الجسمانى نجد صلاح منصور تحول مع الزمن إلى درجة الامتلاء غير المنفر مع استقامة القامة، بالإضافة إلى عينين بارزتين ووجه مستدير ونبرات صوت حلوة قوية تنقلب إلى هدير صارخ وقت اللزوم.

هـذه المقومـات الطبيعيـة أوجـدت لـه هيئـة خاصـة تحيـل مباشـرة فـى اختيـارات المخرجين الأولى لأدوار الشر، لكن القدرات المكتسبة من خبرات الحياة والتعلـيم والثقافة والوعى طورت من موهبته وعمقتها بوضوح؛ فأصـبح مـؤهلا لتحمـل أعبـاء أدوار أهم وأقوى. تمرد بها على قيود البرواز التقليدى لأدوار الشـر خاصـة، ونفـض عنها بأدائه وعقليته تلك النمطية السطحية المكتفية بأكلاشـيهات بدائيـة قاصـرة. كنتيجـة طبيعيـة لانصـهار أضـلاع الموهبـة والثقافـة والـوعى فـى مثلـث إبـداعى متماسـك، تحـول صـلاح منصـور إلـى شخصـية قياديـة علـى أرض الواقـع وأخـرج مسرحيات عديـدة بالبرنـامج الثـانى بالإذاعـة، كمـا ارتقـت قدراتـه التمثيليـة فـى ترويض أدواته التعبيرية وكيفية إتقان تلوين نبرات الصوت. ومن هنـا سـنتأمل سـويا مشـهدين لصلاح منصور يشيران إلى قدرته على توظيف موهبته لإنارة الشخصـية وتحميلها الأبعاد المطلوبة بهدف إمتاع وتوعية المتلقى..

نتوقف فى هذا الفيلم الهام لصلاح أبو سـيف "الزوجة الثانية" إنتـاج ١٩٦٧ أمـام مشـهد اختيار عثمان وزوجته الأولى للزوجة الثانية، حيث تتجلـى شـراهة العمـدة الطاغية التـى اجتمعـت بيديـه سـلطة المـال والحكـم والذمـة الخربـه. لكـن هـذه العوامل مصيرها الزوال لو لم يبعثها دافع أو طفل يكفل لها استمرارية دورة الحياة، كما أن مجرد الشك فى قدرة الحاكم الجنسية تصيب منظومة القهـر بخلـل مهـدد قد يطيح بها فى أى لحظـة طالمـا أن عمرهـا قصـير. وانتهـز العمـدة فرصـة تجمـع فتيات القرية، وراح يتطلع من ثقب الباب لاختيار العروس مثلما يختار فراخ حظيرته. نلاحظ هنا كيفية انحناءة العمدة للنظر فـى زاويـة قائمـة كإحالـة حركيـة جسـدية جنسية قويـة لهـذا الرجـل الـنهم، ثـم كيفيـة بحثـه برويـة تامـة كصـياد خبيـر عـن فريسـته البريئة. بينما تنقلت كاميرات عبد الحليم نصر بين مراقبة العمدة بحياديـة بدلا منا، واستعارة وجهة نظره ورغباته فى لحظة بارعة، وكأن فاطمة ترقص رقصة الحياة الأخيرة دون أن تدرى. بخبرة الطاغية توقفـت عينـاه علـى فاطمـة الضعيفة الفقيرة التى رأينا ميلـه إليهـا سـابقا، وتتجلـى قـدرة صـلاح منصـور علـى التعبيـر بعينيه الثاقبتين ووصـول شـراهته إلـى الـذروة متجـاهلا كـل الأعـراف الاجتماعيـة والإنسـانية والدينية. وإذا به يـدفع زوجتـه الأولـى التـى تزاحمـه علـى ثقـب البـاب معلنا انتهاء عصرها بلا رجعة، ليمتلك وحده كافة مفاتيح السـلطة التـى لا تكتمـل فيها المنظومة السياسـية إلا بإثبات القدرة الجنسية، ليعلن مدى تـوحش الجانـب المظلم لشخصية عثمان، الجامعة بين اللهفة والجبروت والإصرار المميـت بنظـرات عينيه المتفجرة الرغبة بتزايد مخيف، ليجسد بقوة نقطـة التحـول الدراميـة للعمـل الفنى ككل.

أما فيلم "البوسطجى"١٩٦٨إخراج حسـين كمال فاخترنا منه مشـهد سـير الأب حاملا ابنته الشـابة جميلة، بعدما قتلها لعلاقتها الآثمة بخليل. ذهبت جميلـة ولـم تعرف أن خليل طمأنهـا بقدومـه ليتزوجهـا فـى خطـاب لـم تتسـلمه، بعـدما فتحـه البوسـطجى عبـاس بقـوة وخشـى تسـليمه كـى لا يفتضـح أمـره. يحمـل هـذا المشـهد بعـدين دراميـين علـى المسـتوى القريـب كنتيجـة لأحـداث سـابقة وتأويلبالتراكم لرسـالة الفيلم المنشودة. على المستوى الزمنى المكـانى القريـب أثمر صراع الأب فى مطاردة ابنته، وفشلت محاولات جميلة الوحيدة الضعيفة فـى خداع الأب رأس الهرم الاجتماعى ومالك القرار. وظلت تهـرول فـى خـط مسـتقيم

ساذج بلا هوية كمعادل حركى سلوكى لنقاء شخصيتها المستمد من الطبيعة حتى انتصر الأب وقتلها دون تردد. أما المستوى الفكرى الأبعد لرسالة الفيلم فتحملته موهبة صلاح منصور بكفاءة، لنرى قدرة تعبيرات الممثل الصامتة على التحول المتدرج من النقيض إلى النقيض. وهى دلالة بليغة على غليان الصراع الداخلى داخل الأب المغموس فى سجن منغلق من التقاليد الموروثة الجامدة التى تعاقب دون تحليل أوتبرير أو تسامح. لهذا طغت على ملامح الأب فى البداية قسوة التبلد المخيف الممزوج بالانتقام المنتصر فى لحظة مغيبة من الزمن، متناسيا إنسانيته وحاملا أيديولوجيات المجتمع على وجهه وبين قدميه الواثقتين. لو ظل المشهد هكذا لتغيرت رسالة الفيلم تماما، لكن انقشاع قناع التقاليد وارتداء القاتل طبيعته الإنسانية وارتداده إلى وظيفة الأب بعد ابتعاده لحظيا عن أسر الفكر الأعمى للمنظومة الاجتماعية المتراكمة، يدل على أنه لأول مرة يفكر فى أمر ابنته بتعقل ممتزج بمشاعر الحب، متدرجا من الجمود إلى التيقظ إلى التفكر إلى التعاطف إلى التوحد إلى الزلزلة الداخلية إلى الندم إلى الهزيمة المريرة مصحوبة بتثاقل خطواته، ليطرح بمهارة رؤية العمل الاجتماعية الدينية السياسية القاسية على مائدة الجدل.. (٥٣١)

## "جول!/!Goal"

## الحياة تبدأ من الهجمة الأولى المنظمة

إذا كان الفضول يعد من أهم أسباب إبداع الفنان والمتلقى من بعده، فإن الدخول فى كواليس عالم سرى بعيد عن الكثيرين يرفع درجة حرارة الفضول أكثر، خاصة إذا كنا هذه المرة سنتسلل إلى كواليس عالم كرة القدم دون أن يحسب علينا الحكم خطأ التسلل دون إذن ومحاولة الاستيلاء على حق ليس من حقنا..

لا يتميز الفيلم الأمريكى "جول!/!Goal" ٢٠٠٥ للمخرج دانى كانون أنه يقتحم دهاليز اللعبة الشعبية الأولى فى العالم فقط، لكنه يقدم أيضا رحلة كفاح مثيرة لشاب فقير بدءا من القاع حتى يصل إلى بداية القمة.. وقد صادفنا بعض الأفلام التى تتناول لعبة رياضية ما بكل ما فيها، مثل الفيلم الأمريكى "لعبة الرجال/ Any Given Sunday" للمخرج الكبير أوليفر ستون، والفيلم الإنجليزى "ويمبلدون/Wimbledon" للمخرج ريتشارد لونكرين، والفيلم الأمريكى "فتاة بمليون دولار/Million Dollar Baby" إخراج روبرت ردفوردمع اختلاف اللعبة المختارة هنا وهناك. يكمن الخط المشترك بين هذه الأعمال الثلاثة وغيرها فى طبيعة اللعبة نفسها وقوانينها ومفهومها وفلسفتها ومستلزماتها وخصوصيتها ومعطياتها وشعبيتها ونكهتها وأجوائها عامة، التى تنعكس بشكل كبير على الملعب الفنى ذاته داخل الفيلم، مما يجعل هيكله الفنى هو الآخر يسير على نفس الخطة والاستراتيجية المتبعة داخل اللعبة ذاتها.

أمر خطير أن يتعرض المخرج الأمريكى إلى لعبة كرة القدم فى فيلمه "جول!"؛ لأن الشعبية الكاسحة أغلب الأحيان تكون سلاحا ذو حدين. مع ذلك تغلب دانى

كانون على الكمين الذى أعده بنفسه لنفسه، عندما سار الخط البيانى لمؤلفى القصة السينمائية أدريان بوتشر ومايك جيفرز، بالاشتراك مع ثلاثى السيناريست جيفرز وديك كليمنت وإيان لا فرينيس على أساس أن يبدأ من خارج الملعب حتى ينتقل داخله بالتدريج، ليحتل مع المتلقى نفس الموقع الذى يبدأ من الخارج إلى الداخل أيضا. لهذا حرص المخرج أن يفتح لنا الباب بالتدريج على الواقع الحقيقى بلا رتوش مزيفة، لنرى الشاب المكسيكى الأصل (سانتياجو مونيز) الذى يعيش مع عائلته الفقيرة المكونة من شقيقه الطفل الصغير ووالده وجدته لوالده فى لوس أنجلوس بالولايات المتحدة الأمريكية، وهو المعروف بين أقرانه بحرفنته الشديدة فى فنون لعبة كرة القدم التى يمارسها فى الشوارع والملاعب الصغيرة خاصة المراوغة والتهديف. ثم تأتى نقطة الانطلاق حينما يراه لاعب الكرة القديم والسمسار الإنجليزى (الإنجليزى جلين فوى)، ويسعى جاهدا لإلحاقه باختبارات فريق نيو كاسل يونيتد الإنجليزى العريق ليراه مديره الفنى إريك دورنهيلم (الرومانى مارسيل إيوريس)، وهو ما يتعارض تماما مع رغبة والد سنتياجو الذى يريده مثله مكسيكيا عاملا مكافحا. من هذا المنطلق تفرع الصراع الدرامى ليسير على قضيبين فى وقت واحد: صراع سانتياجو لإثبات كفاءته أمام والده الغاضب جدا الذى يتهمه بالفشل الدائم، وصراعه أيضا فى فترة الاختبار أمام كل زملائه المختلفى الميول والطباع وأمام هذا المجتمع الغريب لينال شرف التدريب مع فريق "ب" الثانى.

بمجرد دخولنا هذا العالم نغرق فيه بكل تفاصيله مع استمرار لعب سنتياجو نفسه دور نقطة سنتر الالتقاء بين الماضى القريب والحاضر الآنى، وقد سجل الفيلم نقطة إيجابية عندما لم يقتصر على عالم سنتياجو فقط مهما كان متسعا، لكنه تفرع من خلاله داخل صراعات ثانوية مثل أخطاء اللاعب الموهوب المدلل جافن هاريس (أليساندرو نيفولا)، ثم وقوع سنتياجو فى غرام طبيبة الفريق الإنجليزية روز هارمسون (آنا فريل) التى ساندته فى جميع المواقف، والتى وظفها الفيلم لتكون ترديدا مجسدا عاطفيا للأب الغاضب والشقيق المتحمس والجدة الحكيمة العملية جدا.

يجب الانتباه أن هذا هو الفيلم السينمائى الأول للمخرج دانى كانون، الذى جاء وهو يحمل على كتفيه خبرة معتدلة اكتسبها من عمله كمخرج ومنتج منفذ لمسلسلات تليفزيونية، لكنها تقدم كلها التيمة البوليسية البحتة بما فيها من عنف وجريمة. بالتالى غيّر دانى كانون جلده مع تجربته السينمائية ووضع نفسه فى مرحلة اختبارات صعبة، واستطاع ترك بصمة ملفتة فى أول خطواته بدءا من اختيار الموضوع ذاته، حتى كيفية معالجته سينمائيا من خلال تفاصيل الكادر السينمائى. بما أننا اتفقنا أن الشاب سنتياجو هو بطل الفيلم المنشود، كان لابد أن يكثف المخرج جهوده ليصنع عالمه من وجهة نظره البطل، مع تأييدها فى كثير من الأحيان بمنحه علامات صوتية مرئية إيجابية فاعلة تشجعه ولا تتركه وحيدا خاصة فى الأزمات. من الطبيعى أن يكون المجتمع الأمريكى الفقير الذى يعيشه سنتياجو مزدحما بكثرة، كما أن عالم فريق كرة بأكمله مزدحم هو الآخر بكثرة، لكن تركيز كاميرات مدير التصوير مايكل باريت انصب على البطل مع استخدام الباقين كعناصر تكميلية لحياة هذا المجتمع وله أيضا. لهذا كان الحرص على

تمييز سنتياجو دائما فى أقوى مناطق الكادر مهما كان الزمان والمكان ومهما كانت لحظات ضعفه، معبرا ومجسدا لمشاعره الداخلية المتضاربة خاصة فى لحظات صمته وعدم استيعابه لما يحدث حوله. سار مونتاج كريس ديكنز على منطق ثنائية "هات/خد" مع اختلاف المُستقبل والمُرسِل، بمعنى أنه فى مرحلة البدايات الأولى لم يكن يملك سنتياجو سوى الاستقبال السلبى الذى تطور إلى الاستقبال الإيجابى، وعندما بدأ يمتلك مفاتيح الحياة منحه المخرج بالتبعية مفاتيح الفعل والصورة لتبدأ نقطة الإرسال من عنده وتصل إلى الآخرين. كما تنوعت موسيقى المؤلف جريم ريفيل بين الجمل المكسيكية المذاق والأمريكية الطابع والإنجليزية الروح حتى يقف دائما على أهم مكونات شخصية سنتياجو مونيز التى تتشكل الآن بكل قوة كنتاج لانصهار كل هذا. قدم المخرج هدية صغيرة لكل عشاق كرة القدم عندما انتهز فرصة مشهد حفل ما، واستعان بلاعبى الكرة الشهيرين الفرنسى زين الدين زيدان والإنجليزى ديفيد بيكهام فى حوار قصير مع سنتياجو ليضيفا مصداقية توثيقية أيضا، وليثبت أن المكسيكى الفقير الصغير قد أصبح على مشارف العالمية التى يستحقها، وأنه كان على حق عندما أمن هو ومعظم عائلته بنفسه وبموهبته الرفيعة.. (٥٣٢)

## "رقم الحظ سبعة/Lucky Number Slevin"

## خسر الحصان وأحرق معه كل أحلام الجمهور!

كنا قد تناولنا تيمة الثأر فى الأسبوع قبل الماضى من خلال القراءة التحليلية التى قدمناها للفيلم الأمريكى المهم "الثأر/V For Vendetta" ٢٠٠٦ إخراج جيمس ماكتيج، وأوضحنا الفارق بين المفهوم الفردى والجمعى لعملية الثأر ذاتها طبقا لمقتضيات الصراع الدرامى المطروح..

مرة أخرى سنتوقف أمام نفس التيمة لكن بمنظور مختلف ومعالجة متنوعة، والتى قدمها بذكاء المخرج بول ماكجيجان فى فيلمه الأمريكى "رقم الحظ سبعة/Lucky Number Slevin" إنتاج عام ٢٠٠٦، والذى بدأ عرضه فى السابع من شهر أبريل وحصل فى متوسط تقديرات النقاد العالمية على ثلاث نجوم ويزيد قليلا.. قد يعتقد البعض أن هناك خطأ فى كلمة سبعة باللغة الإنجليزية، لكن ونحن فى طريقنا لتحليل أركان العمل سنكتشف اللعبة التى ربط بها الفيلم بين "رقم الحظ سبعة/Seven" وبين اسم البطل "سليفن/Slevin"، مما كان لها أكبر الأثر فى بناء المنظومة الدرامية لهذا العمل ككل. وذكاء الفيلم هنا ينبع فى كيفية سرد الحدث على المستوى الدرامى والبصرى، وهو نفس السبب الذى حقق به فيلم "الحب القاتل/ Wicker Park" نجاحا جيدا الذى سبق لنا تقديم قراءة تحليلية له من قبل، ويهمنا هنا ذكر الفيلم الأسبق من باب التذكير والمقارنة؛ لأنه كان من إخراج البريطانى بول ماكجيجان أيضا.

لم يشأ السيناريست جاسون سميلوفتش أن يبدأ لعبة الترحال عبر الزمن من أول لحظة، فقد حرص مع المخرج على وضع قاعدة ثابتة ستحقق قدرا كبيرا من

الصفاء الذهنى لحدث واضح، يبدو وكأنه متكامل وأنه انتهى من الألف إلى الياء، والذى من بعده سيأخذ المخرج مع السيناريست راحتهما فى إيهامنا أن كل ما نراه يسير وفق زمن تقليدى مرتب، مع أن الحقيقة ستكون على العكس تماما وسنكتشف أننا ضحية مغامرة سينمائية مثيرة وممتعة. نقطة البداية التى وقع الاختيار عليها فى هذا الفيلم هى اقتحامنا عالم أسرة أمريكية صغيرة تسكن بلدة صغيرة.يبدو من تكنيك مدير التصوير بيتر سوفا والمونتير أندرو هولم والمؤلف الموسيقى جوشو رالف أننا رجعنا إلى الوراء ما لا يقل عن عشرين عاما، حيث تبدو الصورة منيرة أكثر من اللازم وتتمهل حسب قطعات كلاسيكية. كما لعبت الموسيقى دور العلامات السمعية التى تدلنا على الزمن الماضى، وتتحد مع الملابس والماكياج وطريقة تصفيف الشعر كعلامات مرئية دالة ليس فقط على طبيعة المجتمع والطبيعة الجغرافية والمرحلة الزمانية، لكنا لتدلنا أيضا على البيئة النفسية التى تعيشها أسرة أمريكية صغيرة مكونة من أب شاب طيب مرح وزوجة جميلة يبدو عليهما الهدوء والسلام والحب. هذا ما سيتضح فى اللحظات القليلة جدا التى استغرقتهما فى المداعبة وتبادل القفشات، ومعهما ابنهما الصغير الذى ذهب بصحبة والده الحنون إلى سباق الخيال، لكنه لم يدخل معه. وظل ينتظر فى السيارة يرتدى ساعة يد والده التى تركها معه، على أمل أن يربح الحصان رقم سبعة الذى وضع فيه الأب كل أمواله القليلة، ليكون رقم الحظ السعيد على الجميع.. لكن الرياح لا تأتى دائما بما تشتهى لا السفن الكبيرة ولا حتى المراكب الشراعية الصغيرة، كحال هذه الأسرة التى لا نعرف عنها أى شىء على الإطلاق كما أراد الفيلم، وكانت النتيجة أن خسر الحصان سباق العدو وخسر الأب سباق الحياة وكل شىء، وتعرض إلى التعذيب الشديد على يد عصابة المراهنات التى تحكم البلدة، ونال مع كل أسرته العقاب الدامى بالقتل عقابا له على ثقته برقم الحظ سبعة!

قبل أن ننتقل إلى مرحلة الزمن الحاضر نلاحظ أننا لم نشاهد حدثا واحدا حتى النهاية ولم ينغلق أى باب حتى النهاية، كل هذه البوابات المعلقة هى التى ستلعب دور حلقة الوصل بين كل اللحظات والأفراد والأحداث التى انتظمها هذا الصراع الدرامى التقليدى فى فكرته الأساسية، لكن منهج السرد ذاته الذى اختاره المخرج والسيناريست هو الذى حوله إلى فيلم غير تقليدى وأنقذه من مصير مظلم. لم يكتب الفيلم أى لافتة توحى بانتقال الزمان والمكان، إن مجرد تغير كل العلامات البصرية والسمعية التى أشرنا إليها سابقا منحتنا عدة براهين مباشرة أننا أصبحنا نعيش اللحظة الآنية، لكن نعيش مع من لا نعرف؟ من هنا سيبدأ المخرج فى الإعلان عن رؤيته فى الحكى والسرد، وسيدخلنا فى دوامة من الأحداث تتسم بالغموض الجزئى، نشاهد من خلالها تساقط العديد من القتلى فى كل مكان دون أن نعرف لماذا أو من يكون الفاعل، وكيف تم الترتيب لكل الجرائم المتوالية التى نراها بهذه الدقة المتناهية. ولم نعد ندرى كيف لنا أن نتعاطف مع تساقط ضحية ليس بيننا وبينها سابق معرفة، اللهم إلا إذا كان هناك رفض لفعل القتل ذاته، خاصة أن القاتل يبدو محترفا بارعا يحمل قلبا ميتا تماما، ويرتكب ما يرتكب بمنتهى السكون الإصرار وهدوء الأعصاب. هذا القاتل الملقب بمستر جود كات (بروس ويلز) الذى لا نعرف عنه أى خلفيات، نجح رغم كل شىء فى شد انتباهنا رغم عنفه الدامى. بعد كل هذا اللهاث هنا وهناك بين

الجرائم المختلفة وسيطرة الجو العام الكئيب على كل شىء، حاول الفيلم التخفيف من وطأة هذا السواد وصرخات طلقت الرصاص؛ فمال قليلا إلى الأسلوب الواضح بعض الشىء عندما وجدنا أنفسنا نقتحم حياة الشاب الوسيم سليفن (جوش هارتنت) الذى جاء إلى شقة صديقه الذى لا نعرفه هو الآخر بالمصادفة البحتة هذا الصباح، لتزداد علامات الاستفهام كما وكيفا ومعها يتصاعد فضول المتلقى بالفعل. صاحب الفيلم هذه الموجة من المشاهد الواضحة بعض الشىء على الأقل إلى الآن بتحويل الدفة السينمائية ناحية الكوميديا النابعة من سوء التفاهم والمفارقات الناجمة عنها. كل من يقتحم هذه الشقة كان فى الواقع يقصد صاحبها الأصلى المجهول لدينا، مثل الجارة الطبيبة الشابة الجميلة لندسى (لوسى ليو) المتخصصة فى الطب الشرعى، لكن من حسن الحظ أنها تعرف شكل جارها؛ فأدركت عندما رأت سليفن أنها أمام الشخص الخطأ. لكن سوء الحظ بلغ ذروته عندما اقتحم الشقة رجال عصابات واقتادوا سليفن بالخطأ معتقدين أنه صاحب الشقة الأصلى، وإذا به يجد نفسه أمام زعيم العصابة (مورجان فريمان) الذى يطالبه برد مبلغ مهول من الدولارات فى ساعات قليلة، أو أن يستبدل هذا الدين بقتل ابن الحاخام شلومو (بن كنجسلى) فى غضون ساعات قليلة أيضا.. كل هذا والشاب سليفن يحاول إقناعهم أنه الشخص الخطأ فى المكان الخطأ، لكن سرقة محفظته فى صباح نفس اليوم وبداخلها إثبات شخصيته أودت بكل محاولاته أدراج الرياح! ثم يعاود سوء الحظ النقر على باب سليفن مرة أخرى، ليقتاده رجال عصابة أخرى بوصفه الشخص الخطأ أيضا لحساب الحاخام نفسه ليطالبونه بمبلغ خيالى من المال، وعبثا يحاول أن يثبت لكل الناس الحقيقة بلا جدوى، خاصة أن الشخص المطلوب معروف عند العصابتين كمقامر فاشل بالاسم فقط وليس بالشكل.الوحيد الذى يعرف شكله تكفل السيد جود كات بقتله حتى يكتمل حفل سوء الحظ إلى آخره..

قصدنا التوقف بشىء من التفصيل على أهم اللحظات فى هذه المجموعة الأولى من المشاهد؛ لأنها ستلعب دور الأساس الذى سيقيم عليه الفيلم كله بناءه التالى، الذى يبدو واضحا متنوعا مختلفا عن الحادث المأسوى الذى تعرضت له هذه العائلة الصغيرة البريئة. برغم كل ما اعتمدت عليه أحداث الفيلم فى الجزء الواقع فى الزمن الحاضر من كوميديا، نبعت من مواقف سوء التفاهم المستمرة بسبب مغالطات الأشخاص وأفعالهم، ومن المفارقات الناجمة عن معرفة طرف بالحقيقة دون الطرف الآخر طوال الوقت، ومن كوميديا الشخصية التى تخص الطبيبة الشابة اللطيفة المتحمسة التى دفعها إعجابها بجارها الجديد المغلوط لعبور العديد من الحواجز فى علاقتها به فى زمن قياسى، وأيضا من شخصية الشاب سليفن نفسه المتورط بين عصابتين دون ذنب جنى ومع ذلك يتعامل بمرح وسذاجة مع كل الأحداث الجسام طوال الوقت حتى مع ضابط الشرطة الذى يتعقب العصابتين، فإن الفيلم يبدو مخادعا إلى حد كبير.. وإن كان لم يتركنا فى متاهات مستمرة وألقى إلينا ببعض حلول الشفرات القليلة غير المرتبة، التى ستساعدنا على تفهم كل أبعاد المفاجآت الصادمة حين تتوالى واحدة وراء الأخرى، لتجعلنا نعيد إبداع كل ما سبق مشاهدته حسب الواقع الجديد، ونتعامل مع قضية الثأر بمنطق العقل والقلب معا، وألا نتقزز من فعل القتل فى حد ذاته ونتعاطف مع أى ضحية تتساقط من باب التعاطف المطلق

الأعمى؛ لأن أحيانا هناك شخصيات تستحق القتل بالفعل أو على الأقل تستحق الاختفاء من الحياة تماما لتكف أذاها عن الآخرين من الأبرياء المهذبين..

اعتمد المخرج البريطانى بول ماكجيجان على منطق لعبة "السلم والثعبان" التى تصل بنا من خطوة إلى أخرى بمنطق اللف والدوران، حيث لعب المونتاج دور البطولة المطلقة فى هذا الفيلم لنسج خيوط الأزمان والأماكن المختلفة.. عندما بدأ الفيلم فى كشف المفاجآت واستكمال خط حل الشفرات التى بدأها على استحياء من البداية، وجدنا أنفسنا نلف حول أنفسنا فى دائرة كاملة مثل الباليرينا الحائرة التى كلما تأخذ دورة فى نفس المكان، كلما ترى سرا جديدا لم تكن تعرفه من قبل.. وتوالت مرحلة كشف المفاجآت التى عرفنا من خلالها أن سليفن هو ذلك الطفل الصغير الذى قتل أهله بسبب رقم الحظ سبعة، وأن القاتل المحترف مستر جود كات هو الذى رفض قتله سرا فى الماضى بسبب نزعة إنسانية مازالت باقية لديه رغم كل شىء، وأن كل ما شاهدناه من سرقة محفظة سليفن وانتقاله بالخطأ إلى شقة المقامر الفاشل، ثم استدعاء العصابتين له بوصفه الشخص الخطأ فى المكان الخطأ، وأيضا تدخل رجل الشرطة بشكل ما دون أن يصل إلى أى شىء. كل هذا كان تمثيلية مرتبة بإحكام شديدتأليف وإخراج وبطولة الثنائى مستر جود كات والشاب سليفن المقاتل الفريد، الذى أحكم تخطيط وتنفيذ كل شىء للانتقام من قتلة والديه الزعيم والحاخام بعد قتل أولادهما أولا، ثم التفرغ للانتقام من ضابط الشرطة؛ لأنه أيضا كان من ضمن العصابة التى أطاحت بعائلته الصغيرة! عنصر المفاجأة الوحيد الذى لم يعمل له المخططان حسابا كانت هذه الجارة الجميلة التى أحبها سليفن بالفعل، وكان وجودها سببا فى ارتباك بعض الترتيب، مما ساعد المونتاج على ترك بعض المساحات المقصودة التى تزايدت بمرور الوقت لتنجلى كل الحقيقة. لعب المخرج بول ماكيجان طوال الوقت على لعبة الإيجاز فى التصوير والمونتاج، بحيث يستعرض جزءً ما من الحدث لتسبق مرحلة النتيجة الخطوة التى تسببت فى تحقيقها، دون أن نعرف لماذا وماذا كان وراءها. دقة السيناريو ورؤية المخرج هنا تكمنان فى تحديد إظهار أى جزء وإخفاء أى جزء. ليس من باب الإثارة فقط، بل من باب تكوين خطاب فكرى يصب فى تيمة "الثأر" التى يقدمان لها معالجة من وجهة نظرهما حتى يمنحا المتلقى الفرصة لتكوين وجهة نظر فى كل ما يرى وتقييم الروابط بين الماضى والحاضر والمستقبل أيضا. بما أن المخرج يريد حث المتلقى على التعاطف مع سليفن الواقع رغما عنه فى منطقة رد الفعل وليس الفعل البادىء، حرص على إخفاء فعل قتل والده ووالدته بالصورة المجسمة حتى قبيل تنفيذ حكم الثأر فى القتلة، حيث اكتفى فيما قبل بالإخبار فقط عن فعل قتلهما دون رؤية أى شىء. من هنا بدت المشاهد المجسمة لقتل الأبرياء مؤثرة وفى محلها لتلعب دورها فى الانحياز إلى جانب سليفن بقدر كبير، وهو ما دعمه الفيلم أيضا من خلال قبول الطبيبة الشابة لندسى ربط حياتها بحياة سليفن، مع أنه أخبرها بكل شىء قبل إسدال الفصل الأخير على هذه التراجيديا القاتمة وتحقق فعل الثأر ذاته. لندسى هنا هى المعادل المجسم للمتلقى التى تنوب عنه فى التواجد طوال الوقت فى قلب الصراع، لكنها لا تعلم مثله أى شىء عن الحقيقة لا فى الماضى ولا فى الحاضر.. من هنا قرّبنا الفيلم من الحقيقة بحساب وأبعدنا عنها أيضا بحساب، وربط بين الماضى والحاضر طوال الوقت سواء

كان هذا واضحا أم باطنا قابعا تحت الجليد، منتظرا إشعال فتيل النار الذى سيؤدى إلى ربط الزمنين المتضادين وامتدادهما فى لحظة واحدة، إلى أن يتحقق فعل الثأر ويأخذ القتلة عقابهم ليصبح الماضى ماضيا منسيا بالفعل، ويتخلص الحاضر من كل أثقاله ويتفرغ لذاته فى اللحظة الحاضرة، حتى يلتفت إلى المستقبل القريب والبعيد. هنا تعود ساعة الأب التى تركها فى حراسة ابنه الصغير إلى عملها الطبيعى فى السير إلى الأمام، بدلا من عذابها المستمر فى دفع عقاربها إلى الوراء وتجميدها عن لحظة القتل الغادر التى لا تريد أن تؤرخ لها أبدا أو تعبرها دون أن تعرف نتيجتها أولا وتستريح فى دقاتها..

رقم الحظ ليس سبعة ولا غيره؛ لأن الحظ لا يأتى وحده لكنه يطرق باب الشخص القوى الذى يتحمل مفاجآت الدنيا، ويختار مصيره بيديه عندما يلعب على الحصان الرابح الذى يركبه هو، ولا يترك نفسه معلقا بأقدام وإرادة ومصير غيره أبدا.. (٥٣٣)

## "الجدة مخبر سرى ٢/ Big Momma's House 2"

## و"الفهد الوردى ٢/ The Pink Panther 2"

## فتش عن الكوارث تحت قبعة رجل الشرطة!

العبقرية أنواع ودرجات وحظوظ.. هناك عبقرى يفتح أبواب الجنة أمام الجميع، وعبقرى آخر يفتح أبواب الجحيم على مصراعيها. هذا النوع الثانى إذا كان يفعل ما يفعل دون قصد منه وببراءة الأطفال؛ فماذا سنفعل معه! هل نعاقبه أم نقاطعه أم نضحك منه أم نضحك عليه؟ الحقيقة أن الأربع إجابات أصعب من بعضهم البعض، خاصة إذا كان العبقرى المقصود هذا رجل شرطة متنكر أو متخف ويقصد حمايتنا وبناءنا وليس هدمنا وأذيتنا..

لعل الإجابة الثالثة التى تفضل الضحك معه هى الأقرب والأفضل تضامنا مع حسن نواياه العظيمة ومهنته النبيلة، وهو ما يتطلب من الأعمال السينمائية رسم هذه النوعية من الشخصيات بتوجه محسوب؛ حتى لا تختلط الأمور ونصل إلى مرحلة السخرية عليه غير المطلوبة أبدا، وإلا فقدت الشخصية بريقها الداخلى الذى سيمنحها شرف الاستمرار على صفحات الذاكرة. من هذا المنطلق وجدناها فرصة أن نتتبع كيفية بناء هذه الشخصية الدرامية فى فيلمين أمريكيين، اعتمدا بشكل أساسى على وجود رجل الشرطة الطيب أكثر من اللازم، الذى يؤدى وجوده إلى خلق مشاكل لا حصر لها تضاف إلى المشاكل الأساسية من باب التحليل والمقارنة، والفيلمان هما "الجدة مخبر سرى ٢/ Big Momma's House 2" ٢٠٠٦ إخراج جون وايتسل و"الفهد الوردى ٢/ The Pink Panther 2" ٢٠٠٦ إخراج شون ليفى. يشترك الفيلمان فى حمل الجنسية الأمريكية وتقارب الأجواء العامة من مطاردات ومصادمات وقتل وسرقة وخلافه، وإن اختلفا بين الحياة بين الأجواء الأمريكية والفرنسية. يشترك الفيلمان أيضا فى العنوان العام لمهنة البطل وطبيعة التركيبة الشخصية والمقومات المهنية، كما أن

المعالجة الكوميدية هى المسيطرة عليهما بتنويعات مختلفة، ولابد أن تقوم فى الأساس على كوميديا الشخصية. كما يعانى هذان الفيلمان من نقاط ضعف بدرجات مختلفة، جعلتهما يقبعان فى المنطقة المتوسطة فى أول درجاتها بنسب متفاوتة، وهو ما يهمنا بحث أسبابه والتنقيب عنه.كيف لنا أن نتعرف على الفيلم القوى أو الناجح جدا إذا لم نشاهد ونحلل الأفلام الأقل منه ونعمل فى كل اتجاه لعقد المقارنات بين الجميع؟!

إذا اخترنا تتبع خريطة ظهور الفيلمين فى السوق التجارى المصرى، فسنبدأ بالفيلم الأمريكى "الجدة مخبر سرى ٢" الذى يحمل ذكريات مؤثرة بقدر لكل من شاهد الجزء الأول الناجح من هذا الفيلم فى عام ٢٠٠٠ إخراج راجا جوزنل. فى الجزء الأول نجح رجل الشرطة مالكولم فى القبض على عصابة كبيرة، بعدما تنكر فى هيئة سيدة مربية مسنة بدينة للغاية تحمل نبرات صوتية مزعجة، لكنها تتميز بالطيبة وإمكاناتها التى تساعدها على الأفعال القوية والحركات الرشيقة جدا التى تباغت الآخرين من حولها، هذا إلى جانب حنانها الكبير وسرعة رد فعلها وذكاءها فى التعامل مع المواقف والشخصيات. كان نجاح الممثل الأسمر المرح مارتن لورانس فى أداء هذه الشخصية التى تسمى "ماما الكبيرة/ Big Momma" وقدرته على التنكر داخل امرأة من جوهرها وليس من ناحية ملابسها وملامحها الخارجية فقط من أهم أسباب نجاح الجزء الأول، الذى ارتبط فى الأذهان وأقبل المتفرجون على مشاهدته فى كل مكان محققا أرباحا عالية. ذكرنا أهم أساس قام عليه الجزء الأول وبطله المتنكر من باب التذكير، وأيضا من باب مد جسور التواصل بينه وبين الفيلم الثانى الذى حاول جاهدا أن يبحث عن مبرر لاستمرار شخصية "ماما الكبيرة"، وقد اجتهد السيناريست دون رايمر من وجهة نظره فى إقناعنا أن البطل نفسه رجل الشرطة مالكولم لا يريد إحياء هذه الشخصية النسائية الوهمية من جديد، وكفاها ما لاقت وما لاقاه معها من مغامرات ونجاح سابق. كان هذا المبرر من وجهة نظر السيناريست هو عدم قدرة البوليس على اقتحام منزل خبير الكمبيوتر توم فولر (مارك موزيس)، الذى تحوم فوق رأسه الشبهات فى إمداده المجرمين والإرهابيين بطرق اختراق ملفات الكمبيوتر لجهاز المخابرات الأمريكى للتعرف على أسراره. عندما كانت ليا (إميلى بروكتور) زوجة فولر تبحث عن مربية لأولادها الثلاثة الصغار، اضطر مالكولم أسفا إلى إحياء شخصية ماما الكبيرة؛ لأنها الوسيلة الوحيدة للدخول المأمون جدا فى حياة هذه الأسرة داخل وخارج البيت وذلك رغم معوقين هامين.. أولا - قيام مالكولم بالتفكير فى هذه الخطة وتنفيذها دون علم زملائه من البوليس مما أوقعه وأوقعهم فى مشكلات كبيرة. ثانيا - نقض اتفاقه مع زوجته السمراء شيرى (نيا لونج) بمقاطعة كل الأعمال الخطيرة؛ لأنها تريد المحافظة عليه والحياة فى سلام لها وللطفل القادم فى الطريق.

برغم محاولة المخرج صنع مغامرات كوميدية داخل وخارج البيت سواء بين ماما الكبيرة مع الزوجة أو مع أولادها أو مع الأب المشكوك فى أمره أو مع زملاء مالكولم أو مع زوجته شيرى التى اعتقدت أنه يخفى عنها علاقته بأخرى، فإن الفيلم بدا متوسطا وأحيانا أقل لعدة أسباب مجتمعة: ضعف المبرر المطروح لإحياء هذه الشخصية من جديد، عدم إضافة أى ملامح مبتكرة سواء لرجل الشرطة

مالكولم أو لماما الكبيرة، مما جعل بريقها ينطفىء وتصبح تقليدية مستهلكة دون ابتكار أو إضافة أو فضول، عدم تمتع المغامرة البوليسية ذاتها بين مالكولم متنكرا أو غير متنكر بالتشويق الكافى لضعف خطورة وبناء العدو سواء الأب المتورط أو من يقف وراءه، عدم دقة اختيار الممثلين القادرين على بث الحيوية فى الشخصيات وبالتالى فى الصورة السينمائية خاصة توم وزوجته باستثناء الممثلة نيا لونج مما أضعف الكثير من مواقف الفيلم، عدم استغلال وجود الأطفال الثلاثة فى الفيلم بما يكفى لصنع مواقف كوميدية من خلالهم أو لصنع جسر من التعاطف بيننا وبينهم، ليصبح عندنا الدافع حتى النهاية فى معرفة مصيرهم كأفراد وكممثلين للأجيال القادمة المستهدفة من كل جرائم اختراقات الكمبيوتر لهدم النظام الأمنى. أضف إلى ما سبق تفصيل كل هذا الفيلم على مقاس البطل الأوحد مارتن لورانس، الذى حاول قدر طاقته تحمل مسئوليته ومسئولية غيره رغم بديهية جماعية العمل الفنى، لكن لم تساعده محدودية إمكانات المخرج جون وايتسل فى رؤيته وفى قيادته لفريق عمله مديرى التصوير مارك إروين وكايث بيتر مان والمونتيرين جريج لندن وبريسكيللا نِد والمؤلف الموسيقى جورج إس. كلينتون،وبفضل العزف الفردى لمارتن لورانس قدر المستطاع وبعض اجتهادات السيناريو فى صنع المواقف لما قبع الفيلم فى الدرجة المتوسطة ولتراجع إلى الخلف كثيرا..

يُعد النموذج الثانى لرجل الشرطة الطيب فى الفيلم الأمريكى "الفهد الوردى" أفضل النماذج الثلاثة على الإطلاق، لهذا اشتهر الفيلم أيضا باسم بطله الدرامى "المفتش كلوزو"؛ لأنه هو الذى نجح فى دفع المتفرجين لحفظ اسمه وإلصاق كل شىء به متخطين اسم الفيلم ذاته، مع العلم أن كلمة "Panther" تحتمل معنى "النمر" وتحتمل أيضا معنى "الأسد الأمريكى". الحقيقة أن السينما الأمريكية لها سلسلة أفلام طويلة باسم "النمر الوردى" مقترنة بإضافات أخرى مثل الانتقام واللعنة وما شابه، وهذه النسخة الحديثة أمامنا هى واحدة من هذه السلاسل، أو بمعنى أدق إعادة صريحة للفيلم الإنجليزى الأمريكى الشهير "النمر الوردى" دون أى إضافة للعنوان إنتاج عام ١٩٦٤ سيناريو وإخراج بليك إدواردز، لعب بطولته بيتر سيلرز مع ديفيد نيفن وكلوديا كاردينالى، وحصل الفيلم فى متوسط تقديرات النقاد العالمية على أربعة نجوم ونصف أى درجة الامتياز تقريبا. فيلم كوميدى بطولة النجم الأمريكى ستيف مارتن يُعد ضمانا شبه مؤكد لنجاح العمل بدءا من المرحلة المتوسطة إلى أعلى. بالفعل نجح ستيف مارتن أن يتحمل الجزء الأكبر من عبء نجاح الفيلم بوصفه البطل وشريك فى السيناريو أيضا، وهو ما يعنى أنه يقوم بتصميم ورسم موقف يدرك جيدا أنه يستطيع القيام به، بشكل يتناسب معه ويقدر عليه ويرفع من أسهمه بالإضافة الإيجابية، دون أن يحيد عن الخط العام الذى رسمه فى موروثه فى ذاكرة الملقى فى ارتباطه بكوميديا الفارس المختلطة بالفودفيل أحيانا. أهم ما يميز المحقق الفرنسى كلوزو هنا أنه يؤمن إيمانا كاملا أنه عبقرى العباقرة سواء كان هناك جريمة أم لا! هو دائما يفتش ويراقب ويترقب ويفاجىء الجميع بكل أنواع الاحتياطات اللازمة لإثبات مهارته وحسه الأمنى الخطير، مع أنه فى الحقيقة لا يوجد أى شىء ولا ينوب الواقف أمامه إلا الانزعاج وتوتر الأعصاب المتواصل، وعدم فهم أى شىء مما يفعل هذا العبقرى الفريد على الإطلاق. أما فى حالة وجود قضية بالفعل فهو لا يستطيع أن

يتفاعل معها ويجاريها بوصفها أعلى من قدراته، لكنه دائما يحاول بهمة عظيمة يحسد عليها؛ والنتيجة فشل كبير وكوارث أكبر باستمرار. المشكلة الآن أن القضية هذه المرة كبيرة بالفعل، ولا ينفع معها هذا المقص الصغير جدا الأقل من حجم الإصبع الذى يستخدمه هذا المفتش الفرنسى التحفة، حيث لقى مدرب الفريق الوطنى الفرنسى إيف جولانت (جيسون ستاثام) لكرة القدم مصرعه بحقنة سامة، وهو يحتفل بفوز فريقه على منتخب الصين فى قلب الملعب بعد انتهاء المباراة مباشرة وسط كم هائل من اللاعبين والمساعدين والإداريين ورجال الإعلام، بالإضافة إلى عدد رهيب من الجمهور. بعد القتل تم سرقة جوهرة تسمى "الفهد الوردى" أهداها الضحية إلى خطيبته نجمة الغناء الشابة السمراء الشهيرة زانيا (بيونك نولز). كان رئيس البوليس الفرنسى دريفوس (كيفن كلاين) متأكدا تماما أن المفتش الساذج كلوزو لن يستطيع حل هذا اللغز أبدا، وأنه سيحل هو محله كفارس منقذ لينال الشهرة والأوسمة فى قضية رأى عام موسعة، لكن من حسن حظ كلوزو أن مساعده فى التحقيق كان الضابط النشيط المفكر بونتو (جين رينو) الجاد جدا والصبور جدا على أعمال كلوزو بمنطق مجبرا أخاك لا بطل! هكذا أصبح كلوزو يحارب ضد رئيسه الذى لا يعرف عن مخططاته شيئا من ناحية، وضد العدو المجهول القاتل واللص من ناحية ثانية وثالثة لأن الاثنين ليسا شخصا واحدا. مقياس نجاح الفيلم عمليا كان كم ونوعية ضحكات الجمهور التى لم تتوقف حولنا فى دار العرض طوال الفيلم، حيث وضح مدى التفاهم بين البطل والسيناريست ستيف مارتن وشريكه لين بلوم، وبين المخرج شون ليفى الذى يحمل خبرة جيدة فى صنع الأفلام الكوميدية، وفى إبراز قدرات ستيف مارتن بالتخصص بعدما عملا سويا فى فيلم "دستة عيال" وأتبعاه بالجزء الثانى معا. عدة مواصفات اجتمعت لنجاح شخصية المحقق كلوزو مثل السذاجة وطيبة القلب وجهله بعداء رئيسه واعتقاده الأكيد أنه عبقرى العباقرة، والهوة الهائلة بين نظرة الناس إليه ونظرته إلى ذاته، بالإضافة إلى نطقه اللغة الإنجليزية طوال الوقت بلكنة فرنسية تكفلت وحدها بركن أساسى جدا فى إضحاك الجمهور؛ فاجتمعت الكوميديا اللفظية والإيمائية والحركية الناجمة عن التفاتات وحركات ومغامرات كلوز، مع المفارقات المتوالية باستمرار لمواقف سوء التفاهم أو سوء الفهم. حاول المخرج شون ليفى الاستفادة من الأجواء الفرنسية بوجهة نظره الأمريكية؛ فجاء الفيلم خليطا بين هذا وذاك، ولعب مدير التصوير جوناثان براون والمونتيران جورج فولزى وبراد ولهايت مع المؤلف الموسيقى كريستوف بك دورا حيويا فى إنجاح هذا الفيلم ولو بقدر متوسط، بفضل التفاهم بينهم تحت قيادة المخرج لتحقيق فيلم مسل بالدرجة الأولى، مع صب كل التركيز على شخصية كلوزو؛ فحاصروه من كل جانب ومن كل الزوايا حتى يدور كل السياق وكل الشخصيات فى فلكه. قدم المخرج عدة تنويعات كوميدية بين تتبع حدث ما كاملا لتشرب الحالة كاملة، والتدخل فى وقت ما لإحداث بعض من المفاجأة التى تساهم فى حد ذاتها فى توليد الكوميديا، وحجب الحدث كاملا كى لا ينسى الجانب التشويقى المضحك فى فيلم بوليسى كوميدى ويبقى السر سرا حتى كلمة النهاية. منهج هادىء جدا اتبعه الممثل ستيف مارتن فى أداء دوره دون ضجيج متزايد أو مفتعل مثل بعض أعماله الأخرى، مدركا أن الشخصية تتوهم العبقرية والتؤدة والتفكير وأنها دائما صاحبة الفعل الهادىء القوى الواثق المدبر،

وليس رد الفعل المنزعج الضعيف الهارب المتركز فى اللصوص المحجوب عنهم الحقائق. ومع ذلك هناك مواقف كوميدية عبر عليها الفيلم ببعض السطحية والسذاجة، صحيح أنها أنبتت ضحكات لكنها ضحكات قصيرة العمر مقارنة بمواقف أخرى فى الفيلم، مما أخل بالميزان الدرامى البصرى إلى حد ما. لكن يبدو أن هذا هو هدف القائمين عليه وتحقق لهم ما أرادوا من وجهة نظرهم، وقبعوا فى المنطقة المتوسطة بمنطق أن صنف الجزاء من صنف العمل! (٥٣٤)

## زينات صدقى

## الحفر بالأظافر فى صخور الكوميديا

هى الفنانة الموهوبة بالفطرة بكل قوة وبساطة.. شيدت لنفسها بتلقائيتها وروحها الشعبية الصميمة عالما خاصا من الأداء التمثيلى، مازالت هى مواطنته وملكته الوحيدة حتى الآن. فهذه السيدة التى ولدت بالأسكندرية ١٩١٣ حفرت بأظافرها فى الصخر متحدية العائلة والتقاليد؛ لأنها كانت تعشق الفن من كل قلبها وهذا يكفى.. بعدما عملت فترة كمونولوجست وراقصة، تلقفها نجيب الريحانى وأثقلها مسرحيا، مما انعكس على تمكنها من مفردات حرفيتها وثقتها بنفسها المنسابة وحدها أمام كاميرات السينما. لعل أهم ما صنع اسم وتاريخ زينات صدقى إدراكها جيدا مناطق تميزها؛ فكانت متصالحة معها وتوظفها بكل طاقتها حتى اعتبرها المخرجون الورقة الكوميدية الرابحة التى تنجح من أقصر وأمتع وأصدق طريق. ربما لو امتلكت ممثلة أخرى نفس المواصفات الشكلية لزينات صدقى لاعتبرتها نقاط ضعف، لكن الفنانة التى تعتمد على إحساسها وخبرتها المكتسبة، اشتهرت غالبا بأداء دور العانس وهى تدرك بتلقائيتها الخيط الرفيع بين متطلبات الشخصية، والمبالغة فى تنفير المتلقى من الشخصية ومن أداء الممثل ذاته بالتبعية. على حين تدرك العين ببساطة تخلى مواصفات الجمال عن وجه زينات صدقى إلى حد لم يبلغ درجة الدمامة، كانت الفنانة ترسم بروحها نواقص ملامحها بالموهبة المنطلقة وخفة الدم ومنهج التمثيل الفطرى وصوتها المدوى خاصة أثناء تراشقها بالمعارك الكلامية مع خصومها، لتتلاحق عباراتها السليطة المرحة بسرعة وتمكن وتلوين ووعى بمعنى الكلمة وحيوية الموقف، حتى يهيأ لك أنك تستمع إلى تقاسيم لاذعة لنفير أنثوى لا يترك حقه أبدا مزهوا بنفسه محبا للحياة ومتمسكا بها حتى النهاية. لهذا برعت زينات صدقى فى دور بنت البلد التى تمتلك فى مخزونها كنزا لا ينضب من الشهامة والخبرات الحياتية، دائما ما تستغلها فى إصلاح أحوال العشاق كما رأينا فى فيلم "شارع الحب" ١٩٥٨ لعز الدين ذو الفقار. كانت تحيط نفسها بدرع واق من الأمثال الموجهة والصراحة المطلقة والمفردات الثاقبة التى تميز شخصيتها، لتخفى وراءها نبعا ثريا من الطيبة ورقة المشاعر والتضحية والقلب الكبير، لا تلمسه إلا بعد تفريغ البرواز الخارجى من ضوضائه الخارجية المتصنع القوة والاستغناء. من هنا تفاعل المتلقى إيجابيا مع تركيبة زينات صدقى كما هى دون وسيط؛ لأنه يستقبلها كمن يتطلع لنفسه فى مرآه تنعش فيه خلاصة الروح المصرية. لم يكن هذا الكنز

الكوميدى ليخفى على منتج مثل أنور وجدى؛ فدس لها مشاهد بعينها فى أفلام "عنبر" ١٩٤٨ و"غزل البنات" ١٩٤٩ و"دهب" ١٩٥٣. كما قدمت الفنانة دور الزوجة من طراز خاص جدا.. فهى المتيمة بعشق حسب الله فى "شارع الحب"، وهى خوخه الناقمة على قلة نظر القدر الذى أسدل الستار فى نهاية مفجعة على زمن فتنتها الساحرة، ونكبها بزوجها عكاشة عكاشة صاحب صالون ذقن الباشا فى "الآنسة ماما" ١٩٥٠ لحلمى رفله. إن موهبة زينات صدقى التى رحلت ١٩٧٨ أشبه بمضخة أوكسجين فنية جبارة، تستطيع بكل بساطة أن تضع قبلة الحياة على أى دور مهما كان صغيرا أو صامتا؛ فتحيى أوصاله من لا شىء..(٥٣٥)

## "الأخوان جريم/The Brothers' Grimm"

## مغامرات ضاحكة ضد السحر تنقصها الإثارة والحرية!

أغلب الناس وربما كل الناس تتمنى سراً أو علناً أن تعمر فى هذه الدنيا الواسعة وتدوم رحلتها إلى الأبد، لإحساس قهرى متسلط عليها أن مشوارها الجميل قصير جدا مهما طال.. إذا كان العلم قدم بعض الحلول العملية المنطقية المتفائلة ليعيش الإنسان زمنين وليس زمنا واحدا من خلال آلة الزمن العجيبة مثلا، فهذا ما نسميه سحرا العلم الذى لا يقاوم. لكن ما بالنا بالسحر ذاته الذى يعتمد على التعويذات واللعنات وما إلى ذلك؟ هل يستطع فعلا التحكم فى عجلة الوقت وإدارة عقارب الساعة حسب رغباته الشخصية؟ وهل الحياة فى زمنين هى مجرد إضافة شخص ما إلى مجموعة موجودة من قبل، أم أنه يسلب حيزا على وجه الأرض ليس من حقه فى كل الأحوال وعلى حساب غيره؟

برغم أن الفيلم الأمريكى البريطانى المشترك "الأخوان جريم/ The Brothers' Grimm" ٢٠٠٥ إخراج تيرى جليام حقق نجاحا متوسطا طبقا لتقديرات النقاد العالمية، فإننا اخترنا التوقف أمامه حيث يطرح إشكالية التعامل مع الزمن وكيفية التفاهم معه، وهو موضوع مثير مٌحمّل بتساؤلات فلسفية كثيرة ولو كان بعضها يكمن ما بين السطور. أراد الفيلم تخفيف وطأة وثقل تيمة التحكم فى الزمن؛ فلجأ إلى ثلاثة وسائل مجتمعة.. أولا - اختيار الجو الفانتازى والمغامرات فى الزمن القديم الذى يفتح باب فضول واسع فى حد ذاته. ثانيا - اللجوء إلى المعالجة الكوميدية المتعددة الأنواع لتتواصل مع المتلقى من أقصر طريق. ثالثا - اختيار الأخوان جريم الشهيرين ليكونا بطلى الأحداث من البداية إلى النهاية بما لهما من باع طويل لدى المتلقى، الذى يعرف مدى تأثيرهما على تاريخ الفولكلور والأدب الشعبى فى العالم أجمع. هذه بالطبع ليست أول مرة تلجأ فيها السينما العالمية إلى تنصيب الأخوان جريم بطلين للعمل الفنى، لتحقيق أساس المصداقية المستمد من الاعتماد على شخصيتين حقيقيتين، ولفتح شهية المتلقى ليتعرف على أسرار هذين الشقيقين اللذين غيرا مجرى تاريخ الأدب.

اختار السيناريست إرين كروجر لأحداثه الدوران فى زمن قديم فى ريف يقع

فى قلب إمبراطورية نابليون المترامية الأطراف. هناك كـان الأخـوان جـريم يتـنقلان من قرية إلى بلدة صغيرة وسط بسطاء الشعب يرويان حكاياتهما ومغامراتهما عن الجان والسحر والصراعات بينهما، كممثلين للقوى البشرية بعقلها وعلمها وخيالها وإصرارها علـى قهـر العـدو، وبـين القـوى الغيبيـة بمـا لـديها مـن وسـائل السـحر والخوارق التى لا تنتهى ولا تقهر من وجهة نظرهـا. لكـن السيناريسـت والمخـرج البريطانى تيرى جليام طرحا وجهة نظرهما أيضا فـى الأخـوين جـريم وفـى العصـر ذاته الذى تلجأ فيه الشعوب إلى تصديق الحكايـات الخرافيـة، عنـدما تكـون أملهـا الوحيد فى رفع الظلم عنهـا إذا كـان الواقـع المحـيط لا يحقـق لهـا أغراضـها. هـذه الشعوب تعيش وقوع هذه الحكايات بالفعل بكل مـا ومـن فيهـا مـن مخـاوف وأمـل ورجـاء ومخـاطر، دون التطـرق إلـى بـاب التسـلية مثلمـا نسـمع نحـن ونسـتمتع بالحكاية من بعيد لبعيد. ثم أضاف السيناريست مع المخـرج المرحلـة الثانيـة مـن وجهة نظرهما، عندما نصبا بخفة دم شركا للمتلقى ولأهل قرية بسيطة شـاهدنا فيها عمليا تجربة الأخوين جاك جريم (هيث ليدجر) ويل جريم (مات ديمون) وهما يطردان جنيا شريرا يسيطر على أحد البيوت القديمة المهجورة، ثم اكتشـفنا فـى النهاية أن كل هذه القوى المعادية الغاشـمة تمثيليـة وهميـة مـن تـأليف وتمثيـل وإخـراج الشـقيقين جـريم، وأن كـل هـذا السـحر والجـان ومـا شـابه مـن صـنع أصدقائهما المعـاونين لهمـا لإيهـام النـاس بقـدراتهما بهـدف كسـب المـال الـلازم للحياة، وبهدف تدوين هذه الحدوتة فى كتابهما الشـهير ليكون لهمـا السـبق فـى جمع هذه المادة الشعبية وتخليدها وتخليد أنفسـهما أيضا.

تعامل المخرج بصحبة فريق عمله مدير التصوير نويتون توماس سيجل والمونتير ليزلى ووكى والمؤلف الموسيقى داريو ماريانيللى مع هذه الأجواء القديمـة بحـذر رغم المعالجة الكوميدية، ولم يغلقـوا بـاب التصـديق والتفاعـل مـع الأخـوين جـريم تماما، لكنهما أيضا لم ينفيا عنهما التهويل واختلاق القصص الوهمية مطلقا، ومـن حسـن حظهمـا أن النـاس كانـت تميـل بـالفطرة لتصـديقهما بفعـل الفقـر والقهـر والخـوف والجهـل. مـن هـذا المنطلـق جـاءت المرحلـة الثالثـة مـن وجهـة نظـر السيناريست والمخرج، عندما وضعا ويل وجاك جـريم فـى تجربـة حقيقيـة بالفعـل ضد قوى سحرية بما لا ينفى وجود السحر والسحرة على الإطلاق، وبمـا يسـمح لهما أيضا بالتعامل مـع الأوهـام علـى أنهـا حقيقـة هـذه المـرة، لكـن المهـم هـل سيتحول البطلان الوهميان إلى بطلين حقيقيين أم سيصبحان أكذوبة كاملـة مثـل صديقهما الجنى المزور؟! بفضل سمعتهما التى سبقتهما استدعاهما أهـل قريـة تقع تحت سيطرة الحكم الفرنسـى، ليحلا لغز اختفاء عـدد مـن فتيـات القريـة دون سبب واضح فى غابة مسحورة مخيفة، وأخيرا اكتشـفا بمسـاعدة الفتـاة الجريئـة أنجيليكا (ينا هيدى) أن هناك فى هـذا البـرج العـالى بقايـا أميـرة قديمـة (مونيكـا بللوكى) كانت غاية فى الجمال وغادرت العـالم منـذ زمـن بعيـد، وهـى تسـتخدم تعويذة سحرية لعينة لتخفى عدة أفراد من أجل استعارة شبابهم وحياتهم، لتحـل محلهم فى الزمن الحاضر حتى تعيش إلى الأبد ولا تحزن على جمالها البائد بعـد الآن!

أجـواء مشـوقة مثيـرة نجـح المخـرج مـع فريـق عملـه فـى صـنعها تجمـع بـين توجهات ومتطلبات الفانتازيـا والكوميـديا والعصـور القديمـة بالتناسـب مـع عقليـات

الشعوب وظروفها. لهذا لجأ إلى الخدع البصرية السمعية دون فلسـفة؛ لأن البيئـة ذاتها بسكانها لا تحتمـل ذلـك، وتعامـل مـع كـل الأشـياء مـن أقـرب زاويـة ممكنـة لإسقاط أى مسافة بين المتلقى والشخصية وصراعاتها. حتـى عنـدما كـان يبتعـد قلـيلا فـى لقطـة بانوراميـة ويعرقـل الإيقـاع الـداخلى للصـورة ويحيطهـا بجمـل موسيقية غامضـة، أو حالـة صـمت موحيـة للتعامـل مـع لحظـات السـحر والترقب والخطر الغامض الذى لا يعرف مصدره أو كيفية التعامل معه، كان سرعان مـا يعـود أدراجه إلى التعامل مع كل شىء من أقرب نقطة، من خـلال إيقـاع معتـدل بعـدما تستعيد الموسيقى مرحها بفعل بساطة ومقالب ومناكفة الأخوين جريم الطيبين، من أجل التأكيد على تجاوز حدود الغيـب والوقـوف علـى أرض الواقـع للتعامـل مـع بجدية مع صراع هذه الأميرة، التى تريد أن تتحدى آليـات الـزمن وناموسـه الأكبـر، وتحقق الخلود غير المكتوب للبشر كجسد لكن كسـيرة أو ذكـرى أو إنجـازات فـى أفضل الأحوال..

برغم أن المخرج تيرى جليام هو صاحب عدة أفلام متميزة مثل "برازيـل" ١٩٨٥ و"اثنا عشر قردا" ١٩٩٥، بالإضافة إلى كونه ممـثلا وكاتـب سـيناريو وفنـان رسـوم متحركة، فإنه زج بنفسه فى بعض مناطق ضعف بصرى مضافة إلى بعـض منـاطق الضعف الدرامى، من أبرزها عدم تمتـع كـل المواقـف بقـوة ودقـة التصـميم والفكـر والتنفيذ بمـا يتناسـب مـع الجـو الفانتـازى الكوميـدى السـحرى الممتـزج بـالواقع، واللجوء إلى الحلول السهلة التقليدية التـى حجبـت وقللـت مـن تـأثير الكثيـر مـن المفاجآت التـى تسـتحث تفاعـل وتعـاطف المتلقـى، وظهـور الصـورة السـينمائية كقزم يحاول القفز لإظهار نفسه بفعـل الانغـلاق فـى أمـاكن محـدودة دون سـبب واضح ودون توظيف المتاح بدينامية متطورة، مع الابتعـاد عـن المنظـور السياسـى المهم والخلط أحيانا بين متطلبات الكوميديا وعدم التعمق فى القضية بما يكفـى؛ فجاء الفيلم هادئا خفيفا مقيدا قليل الإثارة أكثر من اللازم.. (٥٣٦)

## فتاة خارقة/Ultraviolet"

## معركة حامية دامية بين فريقى الأحمر والأبيض!

شتان الفارق بـين شـخص أجبـر علـى ممارسـة الشـر بـالإكراه تسـربت إلـى جسده وعقله عن طريق عدوى ما بطريق الخطأ، وشخص آخر شرير بـالفطرة هـو نفسـه يحمـل العـدوى أصـلا مـن داخلـه، لا ينتظـر أى معونـة خارجيـة أو اسـتيراد أسلحة محرمة دوليا..

صـحيح أن متوسـط تقـديرات النقـاد العالميـة منحـت الفـيلم الأمريكـى "فتـاة خارقة/Ultraviolet" ٢٠٠٦ إخراج كيرت ويمر تقديرا أقل من المتوسط، لكننا نعتقـد أن هذا التقدير مجحف إلى حد ما وكأنه لم ير فى العمـل أى شـىء إيجـابى، مـع أنه فى الحقيقة يحظى ببعض الجوانب الجيدة لكنهـا لـم تكتمـل أحيانـا، بالإضـافة إلى بعض النقاط السلبية التى أدت فى النهايـة إلـى ظهـور فـيلم رتيـب نوعـا مـا يحتاج إلى ملء الفجوات وترميم النتوءات هنا وهناك.

فى البداية يجب ألا يختلط علينا الأمر بين هذا الفيلم الأمريكى الحديث وفيلم آخر أمريكى إنتاج عام ١٩٩٢ وآخر إنجليزى تليفزيونى إنتاج عام ١٩٩٨ يحملان نفس الاسم تماما، لكنهما يقومان على أساس درامى لا علاقة بينه وبين هذا الفيلم. برغم أن المخرج الأمريكى كيرت ويمر ترك صدى جيدا عند جمهور السينما من خلاله فيلمه الأمريكى "توازن/Equilibrium " ٢٠٠٢، فإنه بنظرة عامة إلى معظم أفلامه كسيناريست ومخرج وممثل أحيانا مثل "علاقة توماس كراون/ The Thomas Crown Affair" ١٩٩٩ و"كرة/Sphere" ١٩٩٨ رغم اختلاف التصنيف والتوجه بين الاثنين، لنجدها أفلاما تقع فى المنطقة المتوسطة تحمل أفكارا جيدة وبذورا مفيدة، لكنها تعانى إما عدم التطور أو التقليدية أو الغموض أحيانا أو ترهل الإيقاع أو عدم التناسق واختلال الهارمونى بين الكلمة والصورة من ناحية التصميم والتنفيذ. من حيث التصنيف العام ينتمى فيلمنا "فتاة خارقة" إلى نوعية الخيال العلمى، لكن مجرد هذا التصنيف فى حد ذاته يضع العمل والقائمين عليه فى مأزق خاصة إذا كان الإنتاج أمريكى؛ لأنه سيتنافس فى بلد هى أصل ومنبع وتطور المؤثرات البصرية والسمعية، ويجب عليه أن يقدم جديدا وإلا سيدور فى دائرة مفرغة حول نفسه وهذا ما حدث بالفعل.. لقد افترض سيناريست الفيلم كيرت ويمر أننا نعيش فى عصر نهاية القرن الحادى والعشرين داخل الولايات المتحدة الأمريكية مصدر الصراع فى الكرة الأرضية كلها، وقد انقسم البشر إلى صنفين متحاربين لا يمكن لهما أن يلتقيا أبدا.. الفريق الأول الذى سنطلق عليه مجازا الفريق الأحمر بلون الدم هو مجموعة من بقايا البشر كانوا بشرا متكاملين فى الماضى القريب جدا، حيث انتقل إليهم دون قصد مرض ما يسمى "الهيموفاجيا" تسبب فى تحويلهم بكل بساطة من بشر مسالمين إلى مصاصى الدماء، وهذه العدوى تنتقل عن طريق الدم بمجرد اللمس على السطح الخارجى دون الحاجة إلى التسلل إلى جسم الإنسان من الداخل. أما الفريق الثانى الأبيض المسالم مجازا فهو الذى يخاف من كل شىء فى الحياة، يخاف أن يأكله الفريق الأول. كما أنه يخاف أن تنتقل إليه عدوى الأعداء ولو بالخطأ، مثل الكثير من مصاصى الدماء من خلال الدم الملوث فى الجروح والعمليات الجراحية وخلافه. بالتالى نحن أمام عالم يرفع لافتة الخوف الأزلى من كل شىء خاصة من المستقبل الدامى المظلم، وبالتالى فقد انتقلت إلى المتلقى عدوى الخوف بالتبعية من هذا القادم المجهول المحتمل حدوثة بشكل ما، مع أن الإنسان يمنى نفسه أغلب الأحوال أن الغد أفضل من اليوم، لكن السينما الأمريكية تتفنن كالمعتاد فى إخافتنا من ماضى الديناصورات وحاضر الإرهاب ومستقبل مصاصى الدماء والكائنات الفضائية المتوحشة..

من هذا المنطلق كان لابد أن يسير الصراع الدرامى فى هذا العمل فى ثلاثة اتجاهات. الأول هو العثور على ممثل لفريق الأعداء من مصاصى الدماء، وقد وجدناه بالفعل فى شخصية الفتاة الخارقة التى تسمى ألترافيوليت وترجمتها "فوق البنفسجية" (الأوكرانية الأصل ميلا شوفوفتش)، التى تمتاز بالرشاقة الهائلة والقوة الجسدية والذكاء الحاد وجنون المغامرة تصل إلى حد التهور مهما كلفها الأمر، ومهاراتها فى مفاجئة من أمامها بقرارات مباغتة تقلب حساباته رأسا على عقب.هذه من أهم مميزات بناء الشخصية طوال الوقت، مضافا إليها قوتها الشريرة كمصاصة دماء بالإكراه؛ لأن العدوى انتقلت إليها عن طريق الخطأ، وأيضا

كل آليات العلم الحديث مع قدراتها الخارقة وموهبتها فى التحول والقتال بأشكال مختلفة؛ لأن هذا المرض يضيف قوى خارقة لمن يصيبه وهذه من مميزاته ومن عيوبه فى نفس الوقت. ثانيا - العثور على البطل الممثل للفريق الثانى من البشر الأسوياء، وقد وجدناه بالفعل فى شخص القائد داكسوس (نك شنلوند)، الذى يتميز بقوة الشخصية وإحكام السيطرة والقدرة الفائقة على اتخاذ القرار بعد تقييم الأمور تقييما دقيقا بعين فاحصة، ترى للبعيد الخفى وليس للقريب الظاهر، مضافا إليه كل أنواع الأسلحة المتطورة جدا وإمكانات العلم الحديث الطبية والمتنوعة فى كافة الأدوات، طبقا للمتوقع حدوثه فى نهايات القرن الحادى والعشرين. وأصبح الحال صراعا مستمرا بين الصياد والفريسة، ومن ثم كان لابد من ظهور الاتجاه الثالث أى الفارس المنقذ الذى سيوقف نزيف هذه الحرب التى لن تنتهى أبدا،تمثل فى الصبى الصغير سيكس (كاميرون برايت) الذى يحمل بداخله مصل القضاء على الفريق الأحمر من مصاصى الماء، وتحول الصراع للحصول عليه إلى استعارة مصغرة مجسمة للصراع من أجل البقاء. لكن المشكلة أن بقاء فريق لابد أن يكون على حساب الآخر تحسبا لاستحالة التحاور والتوافق والتعايش بينهما، وأصبح الجميع يتساءل أين المفر من هذا المأزق الحياتى الغريب الذى يهدد بفناء الكرة الأرضية بأسرها؟!

برغم ضحالة الصورة فى بعض الأحيان وتقليدية المؤثرات المرئية والصوتية وتقديم خدع بصرية ذات منظور أحادى، فإن هذا لا يمنع أن المخرج كيرت ويمر قدم منهجا موحدا متسقا إلى حد ما طوال العمل محددا الوسيلة والهدف، حيث اعتمد بشكل متوال على منهج الدوائر المتداخلة فى بعضها البعض تحت مظلة دائرة أكبر وأعم وأشمل. المظلة العامة التى نقصدها هو ذلك الصراع الدرامى العام جدا بين الفريقين بين مصاصى الدماء وغير مصاصى الدماء، مع التأكيد على توجه الخيال العلمى حتى يتم تقبل كل الفرضيات المطروحة من حيث الوسيلة والغاية معا. من هذا المنطلق تابعنا فى المشهد الأول الفتاة الخارقة أو فوق البنفسجية طبقا للون السائد الذى يغطيها كلها حتى لون شعرها، وهى تنجح عن طريق الخداع والقدرة على التنكر وإحكام التزوير اقتحام مبنى قيادة البشر العاديين حتى استطاعت اختطاف المصل المضاد لكيانها هى وفريقها مع اختطاف الصبى الصغير سيكس ذاته. كان هذا هو الهدف الأسمى من اقتحام المبنى على المستوى الفردى والجمعى والاستعارى أيضا، وفيه أعلن المخرج من خلال الدراجة البخارية الغريبة التى تستخدمها البطلة، ومن خلال تكنيك القتال فى المعارك الحربية الدائرة القصيرة المدى على أى حال بفعل تأخر اكتشاف وجود البطلة فى المبنى، أننا أمام فيلم يتحرر من قيود الواقعية المطلقة، وعلينا أن نتقبل فرضية الأسلوب والأدوات والسبب لنستقبل مصداقية الهدف ونستوعب هذا العالم فى حد ذاته بكل تفاصيله وأبطاله. من الملاحظ أن المخرج اعتمد مع مصمم المعارك القتالية (مايك سميث) فى داخل حيز هذا المبنى على تقديم دفقات متلاحقة من الضربات بين البطلة وحراس المصل، ثم فجأة يتوقف الجميع مثل من يأخذ شهيقا طويلا ثم يكتم أنفاسه فجأة ليغطس تحت الماء، من أجل استعادة الأنفاس والتأهب والترقب للدفقات الأخرى القصيرة القادمة حالا. من الملاحظ أيضا أن خطوط الميزانسين للمعارك بين الفريقين كانت دائرية أو فى خط متعرج بعيدا عن حيادية وصراحة الخط المستقيم بحكم طبيعة لصراع العنيف

الماكر بين الفريقين، ولا ننسى أن الفتاة الخارقة دخلت هذا المبنى تحت بند الاحتيال والتنكر الخارجى والداخلى، أى أنها مثلت دور الأنثى الناعمة السوية مثل طبيعة البشر. سيستمر هذا التحايل وكل وسائل التخفى والخداع من جانب كل فريق طوال أحداث الفيلم حتى كلمة النهاية، وهو ما استدعى بالتبعية استمرار تصميم وتنفيذ المعارك فى خطوط زجزاج متعرجة ليس لها بداية أو نهاية.

على مدار انتقال أحداث الصراع الدرامى من هنا إلى هناك، وفى ظل تصميم ديكور استاتيكى كفكر وتوظيف وفرجة للمصممين الثلاثة روبرتو بونللى وشانج كيم واى وروفينا لو، حافظ المخرج قدر المستطاع على التعامل مع محطات الصراع الدرامى بمنطق الحلقات الصغيرة المتوالية حتى صنع عالما كاملا من الدوائر النابعة من بعضها البعض. بمعنى أنه صنع لكل مرحلة صراع لحظة بداية تأخذ دورتها الحياتية من حيث الزمان والمكان والأحداث والشخصيات، لكنها لحظة عمرها قصير ظاهريا بحيث يعود إلى نفس النقطة محملا بالجديد ليبدأ الدائرة التى تليها وهكذا، لنصل فى نهاية المطاف إلى نفس لحظة بداية الدائرة العامة أو المظلة الشاملة للصراع الدرامى لنجد الفتاة الخارقة تقف أمام نفس مبنى الأعداء مثل المشهد الأول، لكنها هذه المرة تأخذ وضعا مختلفا تماما وتقاتل بروح جديدة بعيدا عن سوداوية الدماء دون تنكر بمنطق اختلاف الأسباب والأهداف والنتيجة. من أهم مشكلات هذا الفيلم أيضا أنه فقد منطق المفاجآت، بمعنى أن المخرج يتصور طوال الوقت أنه يخبىء للمتلقى فى النهاية كبرى المفاجآت الصادمة، بالكشف عن السر أن داكسوس قائد الفريق الأبيض من غير المصاصين هو نفسه من كبار مصاصى الدماء المختبئين؛ لأنه كان يريد إبادة رفاقه ليتفرغ لغير المصاصين، وبعدها يحكم كل هذا العالم وحده تماما بمنطق السلطة المطلقة وامتلاك آلية العلم وهيمنة القوى الخارقة. لكن مع الأسف أن هذه المفاجأة لم تحمل أى مواصفات عنصر المباغتة المبتكرة كما تصور السيناريست والمخرج؛ لأن المسألة كانت مكشوفة تماما من أول لحظة بحكم التعود على نكهة وتوليفة الأفلام الأمريكية المقولبة. كما أن كيرت ويمر أفرغ كل العالم من حول قائدى الصراع الدرامى باستثناء الصبى الصغير وصديق البطلة، مما ترك فجوات كبيرة عقليا وبصريا ووجدانيا فى الفيلم كان لابد أن يملأها بطريقته. وهو ما أفقد الفيلم أيضا طرح أبعاد أخرى فى القضية المعروضة؛ فاقتصرت على خط أحادى واحد ضيق لا يتغير. لهذا جاء تكنيك الفيلم من استخدام كاميرات مدير التصوير آرثر وونج نوك تاى ومونتاج وليام ييه بشكل ليس ضعيفا فى حد ذاته، لكنه محفوظ ومعروف من كثرة مشاهدة أفلام أمريكية متشابهة. وقد أدى تيار اللاجديد إلى التراجع الطبيعى لمستوى العمل الفنى إلى الخلف. أما أفضل عناصر هذا العمل فكانت موسيقى المؤلف الأمريكى كلاوس بادلت، الذى كان له الفضل فى إحياء صوتيات ووجدانيات هذا العالم رغم جفاءها وجمودها معظم الأحوال بفعل بعض نواحى قصور السيناريو والإخراج، وعرف كيف يعبر ويجسم أخطار هذا العالم وصراعه ليس بين الفريقين فقط، بل داخل البطلة ذاتها خاصة فى لحظاتها الآدمية الخالصة. حيوية وروح الموسيقى بعثا هذا العالم وهبطا عليه مع نغمات كلاوس بادلت، الذى حرص على المزج بين الآلات الوترية الداكنة وآلات النفخ الغليظة لرسم صعوبة هذا السياق. وبادلت هو أيضا صاحب البصمات الموسيقية الناجحة فى أفلام هامة، من بينها الفيلمان المهمان المختلفان

"قراصـنة البحـر الكـاريبى/Pirates Of The Caribbean" ٢٠٠٣ و"الوعـد/ The Pledge" ٢٠٠١.

إذا كان بعض من تصميم معارك البطلـة جـاء متشـابها بشـكل مـا مـع حركـات بعينها للممثلة هالى بيرى بطلة فـيلم "المـرأة القـط /Catwoman"، فقـد حاولـت الكـاميرات مـع المونتـاج التحـرر مـن قيـود جمـود عـالم الخيـال العلمـى المقولـب والتعبير عـن نفسـها وعـن آدميتها ومشـاعرها، من خلال بعض اللحظـات الإنسـانية التى تتخلى فيها البطلة عن القتال والمغامرات المفروضة عليها طوال الوقـت فـى سباق الحياة، حينما كانت تتذكر أيام آدميتها وطفلها الصغير وكيـف انتقلـت إليهـا عدوى هذا المرض اللعين بسـوء حـظ غريـب. جـاءت هـذه اللحظـات أيضـا كفرصـة جيدة للتعبير عـن بذور الاسـتعداد الفنى للممثلة الأوكرانية الأصل ميلا جوفوفتش، وقدرتها على التحول بين  مرحلتين أو أكثر داخل اللحظة الواحدة. سـاهمت القليل من موهبة بطلة الفيلم مـع رشـاقتها المفرطـة ومرونتهـا اللافتـة علـى مشـاهدة الفـيلم حتـى النهايـة، بسـبب نجاحهـا ولـو بقـدر فـى الـتملص مـن أسـر جمـود الشخصية وتركيبتها؛ فمنحتها بعض الإنسـانية المسـتحقة التـى انعكسـت علـى القضـية ككـل حتـى لـو كانـت تمثـل الفريـق الأحمـر لمصاصـى الـدماء والأشـرار بالإكراه.. (٥٣٧)

## حسين رياض

## الممثل ذو الألف وجه

يطلقون عليه لقب الممثل ذو الألـف وجـه.. إنـه الفنـان حسـين ريـاض صـاحب الموهبة الرفيعة والخصوصية الفكرية والجسمانية، التى تكونـت باجتمـاع العوامـل الوراثيـة والبيئيـة وكيفيـة توظيـف مفـردات شخصـيته ليحيـى بهـا عـددا وافـرا مـن الشخصيات. منذ ظهور حسين رياض سينمائيا كان يتمتع بميـزة تناسـق الجسـد غير الرشيق مع ملامحه، التى تمنحه عمرا أكبـر حتـى وهـو فـى سـنوات شـبابه مثله مثل محمد توفيق وعبد الوارث عسر مع الفارق. منح الله حسـين رياض صـوتا أخاذا يعد من أكثر أصوات الممثلين رخامة وجلالا حتـى الآن، تنوعـت طبقاتـه بـين العمق الشـديد المصحوب ببعض الخشونة المقبولـة، وبطبقـة معتـادة ناعمـة إلـى حد ما مـن منطقـة الجـواب تتلـون حسـب يقظتـه الفكريـة وثقافتـه الذهنيـة. لقـد أعطى المسرح حسين ريـاض خبـرات حيـة ومنهجـا مبالغـا أحيانـا حسـب طبيعـة العصـر، لهـذا كـان يعـرف جيـدا كيـف يسـتخدم طبقـة صـوته العميقـة فـى الأدوار التاريخيـــة والدينيـــة والإرشـــادية، مثـــل أفلامـــه "بـــلال مـــؤذن الرســـول" ١٩٥٣ و"وإسلاماه" ١٩٦١ و"رابعة العدوية" ١٩٦٣. كان يخصص لهذه الأدوار أقوى وأعرض وأبعد طبقة من صوته ليصل إلى قاع القرار حتى تظن أن الزمن قـد اسـتعار صـوته مؤقتا ليتحدث إليك من قاع المحيط. واكتملت ملامح حسـين ريـاض بإتقانـه اللغـة العربية؛ فكونت مـع المنطقـة المتدليـة أسـفل الـذقن ملامـح لا تقلـد أحـدا. وكـان يمتلك لثغة بارزة فى حرف الراء تعد عيبا فى قواعد فن التمثيل الأكاديمية. إلا أنـه بموهبتـه وذكائـه روضـها متحـديا جمـود القواعـد، لتصـبح جـزءً محببـا مـن جاذبيـة شخصيته.

بقدر روح الإخلاص والبراءة والمساواه التى استقاها عبد الواحد البستانى من لغة الأرض الطيبة، ذهب فى فيلم "رد قلبى" ١٩٥٧ إخراج عز الدين ذو الفقار يطلب يد إنجى لابنه الضابط على من الباشا والدها. يعتبر هذا المشهد نقطة التحول الشديدة للشخصيات، كدلالة قوية لتباشير تغير قوى العصر الحاكمة. مجرد طلب عبد الواحد يعد انقلابا غير مسبوق أو ممهد من الطبقة الكادحة ضد الأرستقراطيين ظل القصر الحاكم، وإنذارا شديد اللهجة لاقتراب عصر العدالة بسلاح العلم والتمرد. أى أن فرصة التقاء العالمين أصبحت ممكنة ولو على مستوى الأحلام، مما يعنى فرضية التصالح بينهما فى منطقة وسط بالحب والدم. أما الفرضية الأخرى فلا تقبل القسمة على اثنين، مما يعنى بقاء عالم واحد فقط كشرط لموت الآخر. برغم أن إحدى قوى هذا العالم المكافح كالتحاق على بالحربية تحققت عن طريق إنجى النموذج السوى النادر فى قمة الهرم الحاكم؛ وبرغم أن هاتين الفرضيتين لم تكن مطروحتين أصلا قبل الانقلاب الفردى السلمى لزعيمه عبد الواحد، فإننا وجدنا الباشا غير المهيىء أو المتصور موته المفاجىء لا يتهم البستانى بالإجرام بل بالجنون المطلق الساعى إلى خلخلة المتراكمات دون حق. وهو ما جسده عبد الواحد فى سقوطه المؤقت من تجلى السذاجة الشديدة حتى حالة الانكسار الداخلى المهان الصامت، عقابا على مطالبته بأول حقوقه الإنسانية.هكذا هو دائما قدر المبشرين بالفكر الجديد فى كل زمان.. (٥٣٨)

## "جوازة بالعافية/Failure To Launch"

## الحياة مع الوالدين أو العزوبية إلى الأبد!

الحياة بمنهج كوميدى مبسط ليس معناها السطحية والتفاهة والاستخفاف بكل أمور الحياة، والحياة بمنهج الجدية وبذل جهد للبحث عن السعادة بتركيز ليس معناها أن تنقلب الأمور إلى تجهم ونكد. إن الحياة معقدة بما يكفى لا تحتاج إلى جهودنا لنضيف إليها جبالا على جبال..

ما بين هذين الخطين الفاصلين يقف بطلا الفيلم الأمريكى الكوميدى "جوازة بالعافية/Failure To Launch" ٢٠٠٦ إخراج توم دى.. بدأ عرض هذا الفيلم داخل الولايات المتحدة الأمريكية فى السادس من شهر مارس الماضى، وحصل فى متوسط تقديرات النقاد العالمية على مكانة متوسطة، بينما حصل فى تقدير الجمهور المزدحم حولنا فى دار العرض المصرية على تقدير أفضل بوضوح، عندما تجاوبوا بالكثير من الضحكات المتنوعة الصوت والنوع والمفعول مع أحداث الفيلم الجارية. الحقيقة أن أعمال المخرج الإنجليزى الشاب توم دى قليلة نوعا ما، لكنها تركز على القالب الكوميدى بسياقاته ولغاته المختلفة، وهو ظهر من قبل فى أفلامه الثلاثة السابقة "ظهيرة شنغهاى" ٢٠٠٠ و"شو تايم" ٢٠٠٢ ثم "البيت الكبير" ٢٠٠٦.

أحيانا قليلة يطرق القدر باب الإنسان بكل ذوق واحترام، ويهاديه هدية غالية

تأتيه فى الوقت المناسب تماما دون أن يسعى خلفها. إذا أزحنا القدر جانبا ونظرنا خلف ظهره وفتحنا يده الأخرى الخالية من الهدايا، فسنجدها تمتلىء بأمانى وأحلام الكثير من محبى هذا الإنسان الذى يستحق أن يقف الجميع بجانبه؛ لأنه فى لحظة ما لا يستطيع أن يرى نفسه بوضوح فى مرآته الحقيقية. القدر ليس أبله أو سفيها كى يوزع يبذر هداياه هباء على من لا يستحق.. نضع هذا المفهوم فى الخلفية القريبة ونحن نقدم قراءة تحليلية للفيلم الأمريكى الكوميدى "جوازة بالعافية" أو "الفشل فى الانطلاق" طبقا لترجمة الاسم الحرفية الأقرب إلى المغزى الحقيقى للصراع الدرامى لهذا الفيلم، ونرى ماذا فعل كاتبا السيناريو توم جى. أستل ومات إمبر لخلق هذا البناء الكوميدى، وكيف تفاعل المخرج توم دى مع الأوراق المكتوبة ليحييها ويحولها إلى صور سينمائية خلاقة بقدر، وإن لم يستمر الإبداع فى كل المشاهد. فى البداية لابد أن نأخذ حذرنا جيدا أن هذا الفيلم يتميز ببناء يبدو سهلا يدعى السذاجة، لكنه فى الحقيقة بناء ماكر يحمل رؤية إنسانية تمس القلوب والعقول دون الانغلاق على البيئة بعينها، تقوم على أساس مجموعة من الخدع المرحة المتولدة من بعضها البعض.. كل ما هنالك أن الشاب الأمريكى تريب (ماثيو ماكونوهى) تعدى الخامسة والثلاثين من عمره، ولا يريد أن يترك بيت والدته سو (كاثى بيتس) ووالده آل (تيرى برادشو) ليقيم بمفرده ويرتبط ويستقل بحياته، أى أن تريب باختصار لا يريد أن يكبر وينضج أبدا. مشكلة كبيرة من وجهة نظر الوالدين تعطل مستقبل ابنهما الوحيد، كما أنها تمنعهما من الاستمتاع بحياتهما بعدما تخطيا الستين من عمرهما خاصة بعد خروج الأب على المعاش وتغير أحواله بعض الشىء. فى هذه الحالة كان لابد للقدر المهذب الشيك أن يظهر كراماته وقت اللزوم، ويرسل فى طريق تريب الذى عرف الكثيرات سابقا هذه الشابة الجميلة بولا (سارة جسيكا باركر) كى تتحمل هذه الفتاة الصبورة هذا الصبى الكبير، الذى يشترط على أى واحدة أن تعيش مع والديه فى نفس البيت الواسع إذا أرادت أن تتزوجه وتحتفظ بحبه، وبالطبع ترفض الفتيات ويظل الابن الوحيد المدلل قابعا فى عشه مستريح البال والضمير وخال من أى مسئولية. هو لا يفعل فى الحياة إلا عمله على القوارب ومرحه مع صديقيه آيس (جاستين براثا) وديمو (برادلى كوبر). مع تصاعد المشكلة ومحاولة هروب تريب من قفص الارتباط والزواج، اضطرت الشابة الجميلة بولا للاستعانة بصديقتها المرحة كيت (زووى ديشانيل) كى تواجها معا هذا الإعصار الجامح المترسب داخل تريب على مدى خمسة وثلاثين عاما كاملة، حتى صدأ هذا المفهوم بداخله وتفحّم وأصبح الأمر عادة يومية لا يشكو منها. وهذه هى أسوأ نقاط هذه المشكلة!

الخطوط العريضة التى ذكرناها لتحديد خريطة المنظومة الدرامية داخل هذا العمل، لن يكون لها أى قيمة بل وستصبح مضللة إذا لم نتعرف على شخصيتى البطل والبطلة عن قرب من خلالهما مباشرة أو من خلال أصدقائهما أو من خلال والدى تريب، أو من خلال استقبالنا نحن لكل مواقع جزيئات العلاقات الدرامية منفصلة ومجتمعة بعدما نبتعد عن الصور قليلا، وإلا لو نظرنا من نفس الزاوية مثل كل القابعين داخلها فلن يكون هناك اختلاف بيننا وبينهم. من السهل أن نقول إن البطل مرح، لكن علينا أن نستكشف نوعية هذا المرح وكيف يعيشه ويمارسه كى تحدث الألفة بيننا وبينه.. من هذا المنطلق تولى المخرج تومى دى مع فريق

عمله هذه المسئولية، وقاد مدير التصوير كلوديو ميراندا والمؤلف الموسيقى رولف كِنت والمونتير ستيفن روزنبلوم ومصمم الديكور ليزلى بوب وسيندى كار ومصممة الملابس إلين ميروجنيك، لتقديم صورة معبرة تمتلىء بالكثير من التفاصيل الرفيعة التى تتعامل مع الحياة ببساطة بنفس منطق البطلين، متماشية مع طبيعة البيئة الجغرافية المتحررة بكل ما فيها من مياه المحيط وغابات صديقة وجبال عالية وديعة وملابس خفيفة وقوارب تحيط بالبشر من كل جانب ومساحات مترامية للنظر والاستمتاع ببراح الحياة، مع الاستغناء عن الكثير من مصادر الإضاءة الصناعية بسبب تفضيل مصدر الشمس الطبيعى للإضاءة المبهرة، حتى أن مشاهد الليل تكاد تكون نادرة فى هذا العمل. فى نفس الوقت التى كانت فيه بولا تحاول التعرف على تريب كنا نحن كمتفرجين نقوم بنفس المحاولات معها، مما أضفى نوعا من التعاون والصحبة والتعاطف والتوحد، خاصة أن تريب لم يكن فى حاجة إلى بذل كل هذه المحاولات لاستكشاف بولا على الجانب الآخر؛ لأنها شخصية واضحة تماما على الأقل كما يعتقد هو. فهو مشغول بنفسه أكثر من اللازم جدا. من هنا سعت الصورة السينمائية للتأكيد على مشاركة الصداقة فى كل شىء وأثرها الجبار على تحسن سير الحياة، لكن حسب الإيقاع المختلف لكل شخصية. على سبيل المثال يدمج المخرج مجموعة من اللقطات والمشاهد، التى ترينا لعب تريب وأصدقائه بمسدسات تطلق دهانات ملونة. دخل ثلاثى الشباب معركة حامية مع فريق الأشرار المنافس والجميع يهرول هنا وهناك على المساحة الخضراء، يختبئون وراء الحواجز المطاطية المضحكة فى أشكالها، ويصرخون بأعلى أصواتهم كالهنود الحمر المتنكرين فى ملابس عصرية، حتى الطلقات نفسها بالدهانات الملونة نجحت فى تحويل أى شخص إلى لوحة سريالية منقوصة نسى الرسام أن يكملها. فاصل طويل مرح من اللعب والضحكات والمقالب وصراخ الخسارة وصيحات الفوز، فى ظل مونتاج اتخذ نفس روح القفز مع كل لاعب فى كل مكان، وكأنه هو الآخر يدخل تحديا ويريد أن يكسب أو على الأقل لا يتعرض لطلقة دهان ملونة. إذا كان المونتاج هو المحرك الرئيسى لهذا السياق الطفولى البرىء، فقد دخلت الكاميرات فى قلب هذه اللحظات الممتدة التى لا تقدر بحساب الزمن العادى، وكانت أحيانا تقترب جدا من حامل السلاح وتكاد تدخل فى فمه ليبتلع واحد منهما الآخر. أحيانا كانت تقف فى مكانها وهى تتابع ما يحدث مختبئة ومراقبة، وأحيانا كانت تجرى جنبا إلى جنب مع المحاربين المتعصبين تسبقهم أو تلهث ورائهم فى خطوط متعرجة ليس لها ضابط ولا رابط ولا أول ولا آخر هربا من مصير الدهان الملون. أما الموسيقى فكانت تتدخل بالقليل من الجمل الموسيقية الخفيفة المرحة، وأحيانا أخرى كانت لا تجد لها مكانا بين كل أصوات هؤلاء الشباب الطيبين الأصدقاء الأوفياء جدا؛ وكأنهم فرد واحد بثلاثة رؤوس وإن كانت الموسيقى هى أقل عناصر العمل. لكن أين بولا من كل هذا؟ للإجابة على هذا التساؤل سنجد أن المخرج وزع تواجدها بين منطقتين مختلفتين، كل منهما لها إيقاعها المختلف وحسها المتنوع المرتبط بالشخصية صاحبة التركيز الأكبر، لكن كل فى النهاية ينتمى قلبا وقالبا إلى عالم بولا. أما المنطقة الأولى المباشرة فكانت بولا نفسها التى اقتنعت على الفور بالمشاركة فى اللعب؛ لأنها فى الأصل تتعامل مع الحياة ببساطة دون سذاجة أو سطحية، بالتالى دخلت فى

أغـوار الدوامـة الدراميـة البصـرية التـى ذكرناهـا بـنفس مقاييســها الهسـتيرية المتسرعة جدا فى كل شــىء. فـى لحظـة واحـدة ننتقـل إلـى المنطقـة الأخـرى وتتغير الصورة تماما بكل ملابساتها وتفاصيلها، ونحن نتابع كيت صديقة بـولا التـى تشاهد المباراة وحدها على أريكة كبيرة تجلس على أحد أطرافهـا تأكـل وتشـرب بلا أى مبالاة لما يحدث ولا تشجع لا مع ولا ضد. فهى كالعادة منعزلـة تمامـا فـى عالم غريب يخصها وحدها. وما إن تصل كل أدوات فريق العمل من مونتـاج وتصـوير وموسيقى إلى حدود كيت حتى تنقطع أنفاسها تماما وتتسلسـل فـى الأرض بـلا صوت ولا حركة وكأن أحجار الجبـال المجـاورة وقعـت عليهـا.. مـرة بعـد مـرة لاحـظ الجمهور حولنا هذا السياق المتنقل بين ما يحدث فى عـالم بـولا والشـباب وبـين عالم كيت الوحيدة. وبعدما كـان يضـحك علـى تفاصـيل ومحتـوى الكـادر ذاتـه بعـد الانتقال، أصبح يضحك على عملية القطع ذاتها حتـى قبـل حـدوث أى شــىء؛ لأن كيت فى الحقيقـة صـامتة تمامـا ولا تفعـل أى شــىء علـى الإطـلاق. كمـا وظـف المخرج هذا المشـهد ليقترب من عالم بولا وصديقتها كيت بعض الشىء، ولـو مـع عدم المساواة مع محاولاته اختراق عالم تريب، عندما انجذب آيـس صـديق تريـب إلى كيت من أول نظرة وجاء يملأ فراغ الجانب الخالى من الأريكة، وهـو مـا وظفـه كاتبا السيناريو مع المخرج فيما بعد لإحداث التوازن داخل حياة الفتاتين عمليا فى المستقبل القريب بعد علاقة الحب التى ربطت بين رباعى الشباب. كـان توظيـف الفيلم لكافة العناصر المتاحة أمامه من شخصيات أولـى وثانيـة مـن أهـم أسـباب نجاح هذا العمل وحيويته الموزعة على عدة أفراد مع إعطاء أولوية التركيـز بـالطبع للبطلين.بما أننا وصلنا إلى هذه النقطة،علينا تحديد أهم إيجابيات وسـلبيات هـذا الفيلم، لنستكشف معا فى الطريق طبقات الخدع البريئة.

من إيجابيات هـذا الفـيلم بخـلاف مـا ذكرنـا ذكـاء الحـوار وتحميلـه بالعديـد مـن المفاجآت فى الكلمة والحدث والتفكير، وأيضا اختيار مواقف تبدو بسيطة لكنها مـع ذلك لا تمر مرور الكـرام مـع توظيـف الفـيلم لهـا علـى أكثـر مـن مسـتوى حسـب درجات التأويل. على سبيل المثال تعرض تريب للعض من أنقـى وألطـف الكائنـات على الأرض مثل الدرفيل صديق الإنسان، مما تسبب فـى توليـد الكوميـديا وبنـى الفيلم على هذا الموقف وما يشـابهه مـن المواقـف التاليـة أحـداثا أخـرى بمنطـق التفاصيل الرفيعة الموظفة جيدا. علـى مسـتوى التأويـل الأبعـد وكمـا تطـوع كاتبـا السيناريو والمخرج بوضع التفسيرات الأخرى علـى لسـان صـديقى تريـب سـنجد البطل فى الحقيقة إنسانا كاذبـا لا يكـذب إلا علـى نفسـه فقـط لا غيـر. كـل هـذا المرح واللعب واللهو والتجول تحت السـماء السـاطعة وفـى الأمـاكن الواسـعة، مـا هى إلا برافان مزيف يخفى بها بريت أحزانه الدفينة بعد فقده حبيبته منذ سـنوات طويلة، ومن وقتها وهو يعيش كالطفل المنزوى الذى نبذ نفسـه بنفسـه مـن كـل شىء، واختار الحياة أو بمعنى أدق المـوت فـى أضـيق مكـان معـتم تمامـا داخـل نفسـه، ولا علاقة له بأى شىء يحدث فى العالم الخارجى حتى صـديقيه اللـذين يسـألان عنـه وهـو لا يسـأل عنهمـا. الكثيـرون تنطلـى علـيهم موجـات الكـذب المتلاحقة والضحكات الصـناعية، إلا أكثـر المخلوقـات بـراءة وحساسـية كـالحيوان والنبات والطفل والإنسان الشفاف جدا النادر الوجود إلى حد بعيد. برغم أن الفيلم كان من الذكاء أن يتخاطب مع كافة العقليـات والمسـتويات، فإنـه كـان ذكيـا أكثـر عندما كشـف عن هذه الحقيقـة تـدريجيا دون صـدمات أو محاولـة اسـتدرار دمـوع،

وأخيرا قدم خلاصة هذه التفسيرات المنطقية عندما سقط تريب من ارتفاع حوالى أربعين قدما أثناء تسلقه الجبال مع صديقيه. بما أن رأسه تدور وملتزم رغما عنه بافتراش الأرض بلا حراك من أثر الصدمة، أصبح مجبرا أن يسمع ويفتح أذنيه وقلبه وعقله وروحه أيضا، وكأن هذه السقطة قد ولد فيها من جديد ونزل الدنيا الواسعة برأسه مثل ميلاده الأول. نضيف إلى الإيجابيات السابقة دقة اختيار الممثلين وعدم سيطرة أحدهم على الآخر؛ فجاء توافقهم جميعا والتفاهم بينهم خاصة بين البطلين منعكسا على ارتفاع أسهم العمل ككل، بالإضافة إلى خبرة ماثيو ماكونوهى و سارة جسيكا باركر التى وضحت عند تحول الصراع الدرامى بينهما، خاصة بعدما اكتشف تريب أن والديه هما اللذان استأجرا بولا المحترفة لتلعب عليه دور الحب وتخرجه من المنزل حتى يستقل وحيدا ويستمتع بحياته. وقد أخذ الاثنان أشواطا متعددة فى العتاب وبولا تحاول أن تثبت له أنها أحبته بالفعل وأنها لا تتعامل معه كأى زبون آخر. كما منح وجود كاثى بيتس ثقلا وعمقا لكل المشاهد التى لعبتها بقدرتها على أداء السهل الممتنع، لكى ينسى معها المتفرج أنها تمثل أمام الكاميرا، بينما أثبت أصحاب الأدوار الثانية أنفسهم جيدا كما ذكرنا سابقا.

الجمهور وحده من حولنا قام دون أن يدرى بتحديد وتشخيص مناطق ضعف العمل، خاصة فى المشاهد التى امتنع فيها عن الضحك تماما أو خفت فيها صوته وصوت تفاعله، وهو ما نتج عن تصميم وتنفيذ بعض المشاهد المهمة باستعجال ودون محاولة الاستفادة منها دراميا وبصريا رغم أن الفرصة كانت متاحة لذلك، وقد طفا الفارق بين هذه المشاهد الفاترة وحده مقارنة بالمشاهد القوية قبلها وبعدها. وكأن من كتب هذا كان مختلفا عمن كتب ذاك.. لقد حاول الفيلم شرح كل شىء أكثر من اللازم، كما كان يمكنه الاستفادة من شخصية الأب وصديق تريب الثانى أكثر من ذلك، لكنه مع ذلك جاء فيلما كوميديا جيدا يستحق المشاهدة.. (٥٣٩)

## "٨ فى خطر/Eight Below"

## صراع بركان النار فوق جبال الثلج!

بكل ما يمتلكون من إخلاص وقوة وصبر استطاعوا إنقاذ أصحابهم مهما كانت الأهوال التى لاقوها، والآن جاء الدور على الأصحاب ليردوا الجميل إلى منقذيهم بكل وفاء وعزيمة وحب مهما كانت الأهوال التى سيلاقونها..

معادلة جميلة لو تحققت فى المطلق لانقلبت الدنيا إلى الجنة بعينها. لكى نتابع مدى جدية الالتزام بحفظ المعروف والإعلاء من قيمة الحب واحترام الوعود على الأقل فى لحظة بعينها، سنتوقف أمام الفيلم الأمريكى "٨ فى خطر/ Eight Below" ٢٠٠٦ إخراج الفنان الأمريكى فرانك مارشال، وهو المعروف بوصفه منتجا لأعمال متميزة مثل الفيلم الأمريكى الشهير "الحاسة السادسة" إخراج نايت شامالان. سبق لمارشال ممارسة الإخراج على مستوى الأفلام التليفزيونية فى

التسعينيات من القرن الماضى وكان آخرها عام ١٩٩٨، لكنه عاد هذه المرة ليقدم نفسه لأول مرة كمخرج سينمائى بعد كل خبراته الكبيرة التى اكتسبها من خلال عمله فى الحقل السينمائى منذ سبعينيات القرن الماضى.

نعود مرة أخرى إلى عملية الإنقاذ المتبادل التى تمت بمنطق "الإرسال/ الاستقبال" المتعادل والمتكافىء ليس بين إنسان وآخر، بل بين إنسان وبين مجموعة من كلاب الحراسة والاستكشاف يبلغ عددهم ثمانية، وقد وقعت كل أحداث الفيلم حسب سيناريو المؤلف ديفيد ديجيليو فى منطقة أنتاركتيكا الثلجية الرهيبة التى ستستمر معنا من البداية إلى النهاية باستثناء مرات قليلة تعود فيها المشاهد إلى المدينة الأمريكية، حيث يلعب المكان فى هذا العمل دور البطولة الحقيقية. لكن قبل تقديم القراءة التحليلية لهذا العمل، تجدر الإشارة أن هذا الفيلم مأخوذ من الفيلم اليابانى الشهير "أنتركتيكا" كما يعرف أيضا باسم "نانكويوكو مونوجاتارى" ١٩٨٤ إنتاج وسيناريو ومونتاج وإخراج كوريوشى كوراهارا، وهو فى الحقيقة مستلهم من حادثة حقيقية وقعت لبعثة استكشاف علمية يابانية فى منطقة أنتركتيكا عام ١٩٥٧. حقق هذا الفيلم فى اليابان معدلات نجاح رفيعة المستوى على فنيا وجماهيريا حتى استلفت أنظار المنتجين الأمريكيين الذى أعادوا نفس إطار القصة مع استبدال جنسية فريق البحث العلمى اليابانى بجنسية أمريكية، وما يتبعها من متغيرات فى السلوكيات والطبائع والعلامات المصاحبة لمدلولات الهوية الموروثة والمكتسبة عند المواطن الأمريكى.

نستطيع الآن التعمق داخل تفصيلات الإطار العام الذى وضعناه لعملية الإنقاذ المتبادل، وبدون تضييع أى لحظة وجدنا أنفسنا على الفور فى منطقة العمل فى قلب أنتركتيكا حيث يعسكر فريق البحث العلمى الأمريكى، ومن بينهم الشابة الجميلة المتعقلة كاتى "مون بلادجود"، ومعها مرشد المنطقة الماهر جيرى سيبرد (بول ووكر) وصديقه شارلى كوبر (جيسون بيجز). هذا إلى جانب ثمانية من أفضل وأجود أنواع كلاب الحراسة المدربين على يد جيرى شيبرد على القيام بالمهمات الصعبة، فى الصعود والهبوط والإنقاذ والتنقل والبحث والإرشاد والإبلاغ والتصرف فى الكثير من المواقف المعقدة. حذر دليل المنطقة عالم الجيولوجيا الأمريكى الزائر ديفيز ماك كلارين (بروس جينوود) أن الطقس غاية فى السوء، وأن عملية الاستكشاف التى سيقوم بها معه ومع الكلاب الثمانية ستكون غاية فى الخطورة! لكن فضول العلماء وروح المغامرة المخلوقة داخل العباقرة صمّت آذان عالم الجيولوجيا عن بديهيات التفكير المنطقى فى التصرف، ولولا الكلاب الثمانية لاختفى العالم الذى تعرض لحادث خطير بالفعل كما توقع الدليل إلى الأبد.. بسبب هذا الحادث ومع تزايد سوء الحالة الجوية بعنف، استحالت عودة فريق الاستكشاف مرة أخرى إلى نفس مكان المعسكر، بعدما أقلعوا لعلاج المصاب وحتى يهدأ الجو، وبعدما وعد الصديق الوفى والدليل الماهر جيرى سيبرد كلابه بالعودة إليهم مرة أخرى فى أقرب فرصة لإنقاذهم من هذا المصير المجهول وهم وحدهم تماما فى قلب الجليد الهائل، ليرد لهم الجميل الغالى أضعافا مضاعفة. لكن تضاعف سوء أحوال الطقس حالت دون تنفيذ الوعد وإنقاذ الكلاب الثمانية المنعزلين وحدهم فى عالم آخر، ليبدأ الصراع التصاعدى مرة أخرى فى كيفية اختراق المستحيل وإنقاذ ما يمكن إنقاذه رغم مرور شهور طويلة على فراق الأصدقاء..

من هنا نرى أننا إذا بحثنا عن أحداث بعينها، فلن نجد إلا فعل إرسال يبحث عن فعل استقبال، وحوارات أغلبها بين الدليل وكلابه أو بين الدليل ونفسه والقليلين جدا ممن حوله، وكالعادة تنصب على الكلاب أيضا دون غيرهم. لا شىء يعلو على صوت المعركة.. عدة تحديات بصرية سمعية جمالية إيقاعية قابلت مخرج العمل فرانك مارشال وفريق عمله المكون من مديرى التصوير سى. ميتشل أماندسن ودون بورجس والمونتير كريسوفر راوز والمؤلف الموسيقى مارك إيشام.. نبدأها بأكبر التحديات وهى حصار الصورة طوال الوقت داخل مكان ضخم ظاهريا، لكنه فى الحقيقة فارغ تماما لأنه مفلس من أى لمحة حية تستوقف النظر، باستثناء وجود الإنسان نفسه أى أفراد البعثة العلمية مع الكلاب الثمانية. كما أن هذا العالم الفارغ جعل الصورة وكأنها سقطت بالإكراه فى بحر من القطن الأبيض، وهو ما قد يؤدى إلى نتيجة عكسية دراميا وجماليا بعكس ما قد يعتقد البعض.. من المتعارف عليه أن الدلالة التقليدية للون الأبيض تحيل إلى السكينة والسلام وراحة النظر والعين والنفس، لكن اللون الأبيض إذا طغى بهذا الشكل الكاسح واحتل الصورة تماما على مستوى التشكيل البصرى مثلما حدث، فقد يتسبب فى ضياع المنظور وانفلات العثور على نقطة تثبت العين على لحظة أو نقطة بعينها، وهو ما يعنى بالتبعية فقدان التركيز والتشتيت وموت الصورة السينمائية إلى الأبد؛ لأنها بلا دافع أو أساس بنائى متين. كما أن طغيان لون واحد مهما كان على كل شىء بهذا الشكل والقبض على جهات الصورة الأربعة، يمكن أن يتسبب فى ملل شديد للمتلقى لعدم تجدد الصورة بما تحمله من الإحالات والدلالات أمام العين، كما قد يؤدى أيضا إلى الضيق ثم التوتر ثم العصبية ثم الغضب ثم النفور والانصراف، بفعل قهر اللون المسيطر والمتحكم فى مقاليد الأمور على قنوات الاستقبال ليصبغها بلونه... أما من الناحية السمعية فقد انعدمت أى مصادر للصوت فى هذا المكان السحيق، باستثناء صوت الكلاب وبعض حوارات أفراد البعثة العلمية القليلة كمّاً. أولا - لأنهم منقسمين بين من يقوم بالمغامرة ومن يقوم بالانتظار. ثانيا - لأن طبيعة العلماء هى قلة الكلام وإعمال العقل صمتا أكثر.ثالثا - لأن طبيعة مغامرة الإنقاذ ذهابا وإيابا فرضت على الجميع حالة سكات طويلة، ممتدة بين الترقب والإحساس بالخطر ووقوع الحوادث وعملية الإنقاذ البطيئة على عدة مراحل، بالإضافة إلى حالة الحزن العميق التى سيطرت على الدليل جيرى سيبرد، عندما تحول كل لسانه إلى آلة تعذيب لضميره داخليا على تركه أصدقائه الثمانية الشجعان وحدهم وإخلاله بوعده الثمين ولو رغما عنه. كل هذا كان يدور تحت وطأة إيقاع بطىء إلى حد ما بفعل جمود الثلج وفروغ الحياة من محتوياتها، لكن المخرج حاول التغلب على هذه العقبة وغيرها من خلال التركيز أولا وأخيرا على المشاعر الإنسانية التى أحيت اللحظة الدافئة وأذابت بعضا من الجليد، لتوازن الصورة بين الإنسان ورفيقه الكلب وبطولة المكان، مع ملء الفراغات الصوتية بضجيج بعض الطيور عابرة السبيل، وبجمل موسيقية حزينة لكن محلاة بروح الكفاح لتعميق الحالة النفسية وزيادة شحنة المشاعر بين الدليل وأصدقائه الكلاب، حتى أن صمتهم التام انتظارا لصاحبهم الوفى كان أبلغ من صياحهم ويحرك الحجر.. بقدر تنوع المخرج مع مدير التصوير فى أحجام وزوايا اللقطات للهروب من فخ اللون الواحد، حاول أيضا تغيير الجو العام بالانتقال إلى مشاهد المدينة، لكن سيطرة حالة الحزن الشديد على

البطل وغضبه العارم جعلنا نتناسى كل المظاهر المزيفة أمامنا ونتعايش مع مشاهد الثلج البعيدة بالتركيز والبصيرة أكثر من الإبصار المباشر، وهو ما ساعد عليه أيضا منهج المونتاج المتوازى المتنقل بين هنا وهناك فى التوقيت المناسب ومراقبة عداد الزمن على مرور الأيام والليالى بلا هوادة. الغريب أن المخرج فرانك مارشال نجح فى رؤيته وتنفيذه للمشاهد الصعبة بين الثلوج مع الممثلين من البشر والكلاب المدربين أكثر من مشاهد المدينة الباهتة التى تنقصها قوة التوظيف وثراء الدلالات.

بعد رحلة عذاب طويلة استطاع البطل المرشد بمعاونة أصدقائه إنقاذ معظم الكلاب الباقية على قيد الحياة رغم كل الأهوال. أنقذوه مرة؛ فأنقذها مرة. وأخيرا هدأ الصديق وضحك بعدما تمت عملية الإرسال والاستقبال بنجاح قدر المستطاع وأصبح الطرفان خالصين.. (٥٤٠)

## "المواجهة الأخيرة/X-Men: The Last Stand"

## عجائب الفانوس السحرى على الطريقة الحديثة!

ما الدليل على أن الإنسان قوى؟! هل هو امتلاكه أظافر طويلة للهجوم وقت اللزوم، أم قدرته على الهروب والتنكر والكذب لحماية نفسه، أم إمكانية حصوله على أسلحة خارقة ليتربع على عرش العالم، أم انتصاره على الأعداء مهما كانت كثرتهم ومهما كانت أغراضهم ويصبح بلا منافس؟؟ الحقيقة أن كل هذه الأدلة تتعامل مع ظاهر الأشياء أى من الخارج وكأننا نشاهد كل هذا من خلف فترينة كبيرة لا نعلم عنها شيئا..

كل هذه الكلمات مهما كانت مبهرة ومؤثرة هى فى الواقع لا تساوى أى شىء. الدليل الحقيقى والملموس لاختبار مدى قوة الإنسان هى كفاحه فى الصمود أمام رغباته هو نفسه أولا وكبح جماحها قبل أن تضر غيره. من هنا لا يليق أن نكتفى بكلمة كفاح وأيضا لا يصح أن نجعلها حربا، لكنها رحلة جهاد إما أن يكسب فيها الإنسان كل شىء أو يخسر كل شىء.. هذا المفهوم الفكرى الحازم القاسى رغم كل شىء كان المقياس الأساسى الذى قام عليه البناء الدرامى البصرى للفيلم الأمريكى "المواجهة الأخيرة/X-Men: The Last Stand" ٢٠٠٦ إخراج بريت راتنر. بدأ عرض هذا الفيلم فى الرابع من شهر مايو داخل الولايات المتحدة الأمريكية، كما عرض أيضا ضمن مهرجان كان السينمائى الدولى فى دورته السابقة عام ٢٠٠٦. من المعروف أن هذا الفيلم هو الجزء الثالث فى سلسلة أفلام "الرجال إكس"، حيث يشير حرف إكس إلى شفرة الغموض والسرية. وقد سبق ظهور الجزء الثانى عام ٢٠٠٣ للمخرج برايان سنجر بعنوان "إكس ٢: الرجال إكس – يتحدون"، والغموض هنا يحمل دلالة مجموعة من البشر تمتلك قدرات خارقة اجتمعوا لسبب ما وبشكل ما فى زمن واحد، وكونوا سويا عالما بأسره كبيرا خاصا منغلقا على ذاته، لكن أبوابه لها مفاتيح تتيح للعالم الخارجى الذى يضم بشرا عاديين الاتصال به بشكل أو بآخر. بقدر أهداف وقيمة

مفتاح كل باب من أبواب هذا العالم، بقدر ما يحدد كل طرف من البشر العاديين ومن الرجال إكس أصحاب القدرات الخاصة طريقه وخريطة خط سيره ومنهجه فى هذه الحياة الواسعة. كم هى مادة مغرية فنيا حكاية امتلاك الإنسان قدرات خارقة مثل الفانوس السحرى، لهذا يقبل عليها الفنانون بالعديد من المعالجات عبر الوسائط المختلفة، بعضها يحمل مباشرة عنوان "الرجال إكس" مثل سلسلة الحلقات التليفزيونية الكرتونية "الرجال –إكس" التى قدمت عام ١٩٩٢، وهناك مثال سنيمائى آخر غير مباشر قدمنا له على نفس هذه الصفحات قراءة تحليلية تفصيلية منذ نحو أسبوعين من خلال الفيلم الأمريكى "فتاة خارقة/Ultraviolet". قصدنا أن نبدأ بالفيلم السابق أولا حتى نخرج من مفهوم خاص إلى مفهوم أعم وأشمل، حيث أوضحنا كيف حدد الفيلم السابق معالمه وأهدافه وقضيته وأسلوبه من خلال عالم شبه فارغ قليل الشخصيات جدا بكل ما فى هذا الأمر من إيجابيات وسلبيات. أما عالم فيلمنا الحالى "الرجال –إكس ٣" فهو أوسع وأرحب ويمتلىء بالعديد من النماذج والشخصيات، التى تخدم كلها نفس تيمة كيفية توظيف القوى الخارقة على مستوى المنظومة الفردية والجمعية بالمدلول الواقعى والرمزى، من خلال بناء درامى أقوى يستند فى آماله على النجاح الكبير الذى حققه الجزأين السابقين، مما يعطى المتفرج ثقة ومتعة لمعرفة بقية الحلم السينمائى الذى عايش معظمه من قبل وساهم فى نسجه وإبداعه إذا كان متلقيا إيجابيا. هناك فضول أيضا لمتابعة أحدث إنجازات التكنولوجيا والخدع البصرية السمعية فى عالم السينما، وبالتحديد فى نوعية أفلام الخيال العلمى التى تثير الإبهار والتحدى والإثارة.

كان ياما كان.. كان يمكن أن تكون هى حلم الناس.. حلم شخص أو شخصين أو حلم كل الدنيا، لكنها مع الأسف تحولت إلى كابوس مخيف يفزع كل العالم بجلالة قدره من حولها ومن تحت قدميها؛ فراح الأمل الجميل بكل أسف فى خبر كان! وبعدما كان عشاقها يصطفون أمامها على أمل نظرة أو ابتسامة أو موعد أو لقاء، امتدت طوابير المرعوبين المذعورين يفرون أمامها بعدما أصبح وجودها فى حد ذاته يعنى نهاية العالم.. إنها جين جراى (فامك جانسن) التى بنى عليها الفيلم كل خطوطه العريضة الأساسية منها والفرعية، بوصفها شخصية فردية تحمل تركيبة درامية بعينها وبوصفها استعارة رمزية لمعنى بعيد، وبوصفها ترديدا لمرآة بعض الشخصيات حولها فى الماضى والحاضر وربما المستقبل. لكى نعرف من هى جين الآن علينا أن نعرف كيف كانت جين فيما قبل؟ خطط كاتبا السيناريو سايمون كينبرج وزاك بن مع المخرج الأمريكى بريت راتنر الإجابة على هذا التساؤل من خلال طريقين متداخلين لعمل فلاش باك متكامل بالإخبار وبتجسيد الصوت والصورة.. أولا - توظيف المشاهد الأولى للتركيز على العلاقة العاطفية العميقة بين صاحبى القوى الخارقة جين كما سنعرفها، وسكوت سامرز (جيمس مارسدن) الذى تكمن قوته فى شعاع عينيه ويضع نظارة سوداء دائما، وفقد كل معنى للحياة بعد رحيل جين عن الحياة، متصورا أنه تسبب فى ذلك أو على الأقل وقف ساكنا بلا حراك وترك حبيبته الوحيدة فى الحياة تفلت من بين يديه.. بالتالى لم يجد سكوت أى سبب منطقى واحد للبقاء داخل هذه القلعة المحصنة التى تضم معظم أصحاب القوى الخارقة، وعلى رأسهم لوجان (هيو جاكمان) شبه الذئب فى القوة والذكاء والانقضاض ومونرو (هالى برى)، التى تمتلك طاقة

هائلة تحولها إلى ريح عاصفة لا يقف أمامها شىء. وعلى رأس الجميع يقف الزعيم المعتدل فكريا البروفيسور تشارلز خافيير (باتريك ستيوارت). هكذا ربط المخرج مع كاتبى السيناريو بادياتا الجزء الثالث مع نهايات الجزء الثانى من خلال فلاش باك درامى بالحكى والسرد لحادث حيوى ومؤثر تماما فى الماضى القريب، كما قاما بوضع حجر الأساس الذى ستقوم عليه المواجهة الأخيرة طبقا لعنوان الفيلم بين فريق الخارقين الشرفاء وفريق الخارقين غير الشرفاء. جاء الطريق الثانى للفلاش باكمن خلال التجسيد لموقف هام جدا حدث فى الماضى البعيد ومتعلق بجين أيضا، عندما ذهب البروفيسور الطيب تشارلز خافيير مع زميله البروفيسور الطيب سابقا وزعيم الخارقين الأشرار حاليا ماجنيتو (أيان ماكيلين) إلى أسرة جين الطفلة منذ سنوات، والتقيا بوالديها وقد كانا ومازالا متأكدين أن جين وحدها هى أكبر قوة خارقة فى مجتمع الصفوة المتطورين عن الجنس الآدمى التقليدى. كان كل همهما استقطاب جين أولا لتتعرف على نفسها وعلى طاقاتها أكثر، وأيضا لترويضها قدر الإمكان؛ لأن شعلة الشر بداخلها لا قبل لأحد بها لو انفجرت، ولم تستغل فى الطريق السوى الذى يفيد مجتمعها والكرة الأرضية بأسرها. هذه هى جين من خلال نوعى الفلاش باك قبل أن ينفث فيها الحادث الذى تعرضت له سمه، وبالفعل استطاعت قوتها الجبارة أن تعيدها إلى طريق الحياة، لكن هول التعرض لحقيقة الموت فى حد ذاته لم يستطع أبدا إعادتها إلى صورتها النقية ونكش بداخلها الوحش المختبىء الذى عليه أن يبدأ بالهجوم المخيف، كى لا يلجأ أبدا إلى الدفاع والخوف والضعف والانحناء ثم الموت والنسيان إلى الأبد.. لأن الحب ضعف من وجهة نظر جين العائدة إلى الحياة بقناع مخيف للغاية، كان عليها أن تتخلص من كل ما ومن يجتذبها إلى جذورها الطيبة؛ فكان أول ضحاياها هو حبيبها سكوت الذى تخلصت منه بطريقة وحشية تماما، لتبدأ صفحة جديدة فى حياة جين زعيمة عالم الرجال إكس، ومعها البروفيسور الداهية ماجنيتو وأتباعه بهدف التخطيط للاستيلاء على العالم أجمع بما يضم من خارقين وغير خارقين..

تمتد أضلاع مثلث مقلوب خارج هذا العالم بصراعه الأزلى بين جين والجميع، ويتركز الضلع الأول على الصراع بين الزعيمين العالمين خافيير وماجنيتو كعالمين وقيمتين وأيديولوجيتين من ناحية، بينما يتركز الضلع الثانى على استراتيجية الصراع داخل منظومة القوى الخارقة الخيرة، عندما أصر لوجان على محاربة أى عدو وحده تماما حتى فى التدريبات، على حين ينصب أساس عمل هذه المجموعة والمجتمع المنشود على التعاون فى كل صغيرة وكبيرة؛ لأن أى قوى مهما كانت ستكون لا شىء إذا كانت وحيدة لا تدعمها بقية القوى المجتمعة عند كل إنسان. هذا هو بالضبط ما تجلى فى معركة الفيلم الأخيرة عندما هزمت كل قوى الخير كل قوى الشر بعدما اجتمع الجميع كيد واحد. ظاهريا يبدو الضلع الثالث والأخير خارج هذا العالم على المستوى المكانى فقط، يتمثل المستوى الزمنى والتأثيرى والناحية النفسية فى شخصية د. هنرى (كلسى جرامر)، الذى يشبه القرد والقريب من أهل السلطة السياسية، بالتعاون مع شخصية الطفل الخارق المعجزة جيمى (كاميرون برايت) الذى تفوق قدرته الجميع. الخيار المطروح الآن أمام الجميع هو اختراع مصل ينزع عن أصحاب القوى الخارقة أسلحتهم الفتاكة، كى يعودوا كما كانوا أو كما يجب أن يكونوا آدميين عاديين جدا،

وعلـيهم أن يتقـدموا طواعيـة حتـى يخلصـوا العـالم مـن شـرورهم، هـذا إذا كـانوا مقتنعين أصلا أنهم خطر على هذا العالم. سواء كـان العنـوان زيـادة جرعـة القـوى الخارقة أم محاولة سحب القـوى الخارقـة مـن الجميـع، الفيصـل دائمـا هـو كيفيـة التعامل مع هذه القوى بين كل إنسـان وذاته، الصراع بـين الـوعى واللاوعـى، بـين الأنا الظاهرة والأنا المختبئة. لهذا قلنا من البداية إنه من الاسـتهانة اسـتخدام فعل "الكفاح" أو تخفيفها فى صورة "حرب"، فهى فى الحقيقة معركة طويلة من جهـاد النفس المريرة، لا مـانع فيهـا مـن الاسـتعانة بصـديق أو بحبيـب حتـى يجتـاز كـل إنسـان هذه الاختبار الصعب للغاية..

لهـذا كـان مـن المنطقـى أن يطلقـوا علـى هـذا الجـزء الأخيـر مـن المغـامرات "المواجهة الأخيرة" بسبب خطورة المرحلة ذاتهـا؛ ولأن الكثيـرين حسـموا أمـرهم واختاروا اتجاها بعينه وحده. إن اختيار الاحتفاظ بـالقوة الخارقـة أو الاسـتغناء عنهـا ليس مجرد قرار سـهل يخص لحظة ما فى مكان ما، بل هو موقف حيـاتى وجـودى كامل له عاقبته وخطورته ومصيره المتكامـل دون أدنـى مرحلـة وسـطية. إذا عـدنا إلى تاريخ المخرج الأمريكى الشـاب بريت راتنـر لوجـدنا معظـم أفلامـه تركـز علـى جنس الكوميديا وهو ما لا علاقة لنا به هنا، حيث يخلـو فـيلم "المواجهـة الأخيـرة" من أى لحظة تفكر مجرد التفكير فى المـرح؛ لأن الموقـف لا يحتمـل أصـلا والعـالم على وشـك الفناء.هذه رؤية المخرج وكاتبى السـيناريو وعلينا أن نحترمها. كما يركز المخرج بصفة أسـاسـية على أفلام الآكشـن التى قدم فيها بريت راتنـر علـى صغر سـنه (١٩٧٠- ) عددا من الأفـلام الهامـة، مـن بينهـا فـيلم "الـدفع كـاملا/ Paid In Full" ٢٠٠٢ وسلسـلة أفـلام "سـاعة الـذروة/Rush Hour" بجزئيـه ١٩٩٨ و٢٠٠١ والجزء الثالث قادم فى عام ٢٠٠٧. الخبرات التى اكتسبها بريت راتنر جعلته يقـدم هنا عملا محكوم الإيقاع الداخلى متعدد السياقات والمراحل، ولا يخاف من التنوع بـين المغـامرات القصـيرة مثـل قتـل جـين لحبيبهـا، والمغـامرات المتوسـطة مثـل محاولة لوجان محاربة جين وحده، والمغامرات الطويلة جـدا مثـل المعركـة الأخيـرة التى استغرقت بالفعل زمنا ليس قليلا دون أن يتسرب إلينا الملل. من خلال هذه المشـاهد المتنوعة قاد المخرج فريـق عملـه المكـون مـن الثلاثـة مـونتيرين مـارك جولدبلات ومارك هلفريش وجوليا وونج مع مديرى التصوير فيليب روسـيلو ودانتـى سـبينوتى والمؤلف الموسـيقى جون باول والمشرف على المـؤثرات المرئيـة جـون برونو، لتسـير الميـاة فـى تيـار واحـد مـن أجـل خلـق عـالم منعـزل لـه خصوصـيته وملامحه وروحه شـخصياته وأدواته وحسـاباته المختلفـة فـى التعامـل مـع الزمـان والمكان ومـنهج التفكيـر وحركـة الجسـد وطاقـات الـروح، متنوعـا بـين قـدرات كـل صـاحب قـوى خارقـة وآخـر هـذا إذا كانـا منفصـلين. أمـا إذا كانـا مجتمعـين فعليـه الموازنـة بميـزان دقيـق بـين الاثنـين مـن حيـث كيفيـة تعامـل الكـاميرا بزواياهـا وأحجامها، وكذلك تقطيعات المونتاج من حيث المنهج والأسلوب والتوقيت والمبرر، وكذلك المصاحبات الموسـيقية التى تختلـف مـن شـخص إلـى آخـر. علـى سـبيل المثال سـنجد فريق العمل خلف الكاميرا يتعامل مع شخصية لوجان القوى العنيـف فى قسـمات وجهه الحـادة الثقيـل الحركـة نوعـا مـا، بأسـلوب يختلـف تمامـا عـن تعامله وخلقه واسـتيعابه التكنيك القتالى لشخصية مونرو، التى تتوقف لحظة أولا قبل اتخاذ أى خطوة ومعها يأخذ كل فريق العمل وضع الاستعداد ويتعطل عن قصد بضعة لحظات، معطيا لها فرصتها لتسـتجمع طاقاتهـا الداخليـة؛ لأنهـا فـى النهايـة

ليست آلة. بعدها تبدأ الكاميرات فى الاقتراب منها بالتدريج مستعرضة جسدها كله من زوايا مختلفة حتى تنتهى إلى التركيز على عينيها التى تتحول إلى اللون الرمادى ويشخص بصرها إلى أعلى كعلامة مرئية أن الأحداث ستنتقل إلى المستوى الأعلى بما يفوق سطح الأرض، وفى لحظة واحدة ينقلب حال كل شىء عندما تتحول الفتاة الجميلة إلى رياح عنيفة تجتاح كل شىء بالشكل الحلزونى، الذى لا أحد يعرف خط سيره ولا يتنبأ ببدايته ولا نهايته. كما غرق الفيلم كثيرا عن قصد فى المشاهد المتعددة الدرجات فى الإظلام، تدرجت مع توالى المواقف والمعارك وخطورتها وأهميتها، لتختلط الظلمة آخر الأمر مع بصيص من الضوء المتناثر خاصة فى معركة الذروة الأخيرة، كعلامة بصرية تشكيلية لونية لمدى احتدام الصراع الدرامى وتأرجحه بين الاتجاه السوى المعتدل، والاتجاه المتطرف فكريا وجموح الطموح الزائد الذى يقضى على الأخضر واليابس فى الأرواح وفى كل تفاصيل الكادر السينمائى المتناثرة، ويتركه صحراء جرداء جوفاء تصفر فيها الرياح بلا حول ولا قوة.. الفانوس السحرى فى حد ذاته ليس خطرا ولا عيبا ولا عارا، كما أن الطموح الجميل ليس جريمة يعاقب عليها القانون، لكن الفيصل دائما هو كيفية توجيه طاقة الإنسان وقواه الخارقة وأهدافها؛ حتى لا يتسبب هذا الفانوس العجيب فى نتيجة عكسية ويحيل الدنيا إلى ليل طويل محروم من النهار إلى الأبد! (٥٤١)

## "مغامرة على الطريق/RV aka Runaway Vacation"

## العائلة تعيش فى منزل واحد بالمراسلة!

"الابنة: أعدك يا أبى أن أظل معك دائما.. أعدك أننى لن أتزوج إلى الأبد!

الأب: يا حبيبتى.. غداً سوف تكبرين وتتزوجين.. وأعدك أننا سوف نصبح أصدقاء إلى الأبد.."

وعد صريح وصوت هادىء وابتسامة معبرة ونظرة بليغة وحرية مشاعر اجتمعوا جميعا فى سلة لحظة نادرة، لتتولد هذه الكلمات البريئة التلقائية بين الطرفين لترسم حاضرا جميلا ومستقبلا مبشرا.. لكننا الآن أصبحنا فى المستقبل فعلا بحكم مرور الزمن. هل سيحافظ الأب وابنته على وعدهما الروحى لبعضهما البعض مهما حدث؟؟ مغزى التساؤل وانتظار إجابة ظاهرية والبحث عن الأبعاد المختفية وراءها هو الذى سيتيح لنا تقديم قراءة تحليلية للفيلم الأمريكى الكوميدى "مغامرة على الطريق/RV" ٢٠٠٦ إخراج بارى زوننفيلد، كما يُعرف هذا الفيلم أيضا فى السينما العالمية باسم "Runaway Vacation"، والحقيقة أن الاسمين معبران عن خط السير الصراع الدرامى كل على طريقته كما سنرى. بدأ عرض هذه الكوميديا العائلية المرحة فى الثامن والعشرين من شهر أبريل الماضى داخل الولايات المتحدة الأمريكية، وحصل الفيلم فى متوسط تقديرات النقاد العالمية على الدرجة المتوسطة التى نؤيدها إلى حد ما، بما يعنى أن هناك مناطق إيجابية فى الفيلم لم تكتمل ولم تنمو وتتطور بالقدر الكافى،

بالإضافة إلى مناطق ضعف كان يمكن الاستغناء عنها أو تجاوزها كى يتخفف العمل من أعباء فرعية قد تثقل كاهله وتؤخر نجاحه كما سنرى تفصيليا..

نعم، تواعد الأب وابنته الصغيرة على ذلك، واستقر المخرج الأمريكى المخضرم بارى زوننفيلد مع السيناريست جوف رودكى أنه من الأهمية إشراك المتلقى معهما فى هذه اللحظة الجميلة. أولا - كى يكون شاهد عيان على الحاضر الآن والمستقبل فيما بعد القادم فى المشهد التالى مباشرة. ثانيا - ليقدم للمتفرج تلخيصا شديد التكثيف والبساطة عن كل الفترة التى لم يلحق بها فى حياة أسرة السيد بوب مونرو (روبن وليامز) مع ابنته الصغيرة الجميلة كاسى مونرو. ثالثا - لأن هذه العلاقة بين الأب وابنته بالتحديد ستكون هى العامل الأساسى فى صراع الفيلم القادم، على حين سينحصر فى المستقبل دور الزوجة جيمى مونرو (شيرل هاينز) والابن الصغير كارل مونرو (جوش هاتشرسون) على استكمال الحلقات الفارغة بين الأب وابنته بمنطق الجسور الإيجابية أو السلبية. ولأن المخرج مع السيناريست حققا كل ما يريدان من خلال هذا المشهد الافتتاحى الصغير ذى المدلولات المتعددة داخل المنزل، وبالتحديد فى غرفة الابنة الصغيرة وعلى فراشها قبل أن تخلد إلى النوم، لم يعد هناك أى ضرورة للبقاء داخل أسر هذه المرحلة الزمنية لأى سبب طالما تحقق الغرض، وقاما بتوصيل كل محتويات الرسالة ولو تلغرافيا. من هذا المنطلق قلب المونتير كيفن تنت هذه الصفحة نهائيا لينقلب الحاضر إلى ماضى ليس قريبا، حيث أصبحت الابنة كاسى (جوانا جوجو ليفسك) الآن شابة فى عمر المراهقة قبل مرحلة دخول الجامعة مباشرة، لكن الأوضاع تغيرت إلى حد كبير؛ لأن الصغيرة كبرت وحدها أما وعودها فقد صغرت وتغيرت أحلامها وانتهى الأمر! للمرة الثانية يلخص المخرج مع المونتير ومدير التصوير فريد ميرفى أحوال هذه الأسرة الأمريكية الصغيرة فى المرحلة الآلية الصماء، عندما ودع فريق العمل خلف وأمام الكاميرا الماضى بكل ما فيه من جمال، رغم أننا مازلنا بين حوائط نفس المنزل لكننا محاصرين إجباريا فى البهو الواسع المزيف، حيث لم يعد مسموحا للأب بوب مونرو الطيب القلب العائلى جدا مجرد دخول حجرة ابنته المراهقة المتمردة. كما لم يعد بإمكانه أيضا حتى مجرد الحديث مع ابنه الصغير طالب المدرسة؛ لأنه منشغل جدا بأجهزته وعالمه التكنولوجى الاصطناعى بفضل تطورات التكنولوجية الحديثة، بالتالى لم يعد عند الصغير أى وقت للرد على والده الذى لا يطلب منه شيئا أصلا، لكنه فقط يريد أن يطمئن عليه وتلك هى المشكلة.. أما الزوجة جيمى التى تبدو هادئة مبتسمة ولا تتكلم إلا قليلا وتعتقد هى أنها تفهم زوجها جيدا، هى فى الحقيقة من أهم العوامل التى لعبت دورا حيويا فى هذه العزلة العائلية الغريبة التى لا مبرر لها.. هى لا تثير المشاكل وليست منشغلة بأى شىء عن عائلتها مثل العمل، لكنها فى نفس الوقت تقف موقفا سلبيا تماما وتكتفى بالرثاء لزوجها الذى أصبح يتسول الحب من أبنائه، وقد أجبروه على أن تكون رسائل البريد الإليكترونية هى وسيلة التحدث الوحيدة بين الجميع، حيث يقبع كل فرد فى كهفه مع الكمبيوتر المحمول ليفتش له عن عائلة جديدة سعيدة ليست مزعجة بين أزرار هذه الآلة الصماء! بعدما كان المونتاج يقف مستمتعا بالحديث الأول بين الأب وابنته الصغيرة فى الماضى، وبعدما اختار المخرج مع مدير التصوير زاوية شاعرية حانية وكادر يمتلأ عن آخره بالحبيبين،

تحت ظلال باقة إضاءة هادئة ترسخ معنى السلام وتحقق مفهوم الحب والأمان داخل هذه العائلة، إذا بكل الهرم العائلى يقف مقلوبا مصدوما على رأسه، ويتنقل المونتاج مع محاولات الأب استجداء الاهتمام ولفت الأنظار من أبنائه إلى مرحلة القطعات المبتورة من هنا إلى هناك، مع ابتعاد الكاميرات عن الأشخاص الجدد بخلاف صورة الماضى ووضع الكثير من الحواجز بينهم. وأصبح من البديهى والطبيعى التعامل من خلال إضاءة عادية جدا تقليدية قادمة من مصباح كهربائى لا تنفع ولا تضر ولا تحس، كتلك التى نشاهدها فى كل منزل غض النظر عن أشخاصه ومدى العلاقات بينهم. مادامت اختفت معالم الخصوصية الفردية على المستوى الإنسانى أولا وأخيرا، فنحن أمام مشكلة حقيقية تكاد تعصف بهذه العائلة دون أن تدرى. لكن المشكلة الأكبر أن الأب الحنون هو الذى يستشعر وحده هذه الغربة العجيبة التى لا مبرر لها أبدا من وجهة نظره، وهو يدرك تماما أن هذه اللحظات القصيرة من الرفض المتواصل لوجوده سوف تكبر يوما ما وتنقلب إلى ثورة عارمة ستهدم هذا البيت من أساسه!

ثم جاءت أزمة حقيقية فى عمل الأب أجبرته على تغيير خط سير الرحلة التى وعد بها عائلته لقضاء إجازة الصيف على الشواطىء المنطلقة الجميلة، ليفاجىء الجميع باستئجار شاحنة كبيرة للسفر بداخلها منزل صغير للتنقل والنوم والحياة الكاملة فى آن واحد، مع تغيير وجهة الرحلة نهائيا طبقا للطرق المسموح بها لهذا النوع من الشاحنات، بشرط أنه أخفى على الجميع حتى زوجته أن عليه مواصلة العمل على الكمبيوتر المحمول، وإلا سيفقد مهنته إلى الأبد. هنا يغضب الجميع لأن الأب أخلف وعده معهم فى مجرد إجازة بسيطة، ولماذا لم يغضب هو حين أخلفت ابنته وعدها معه فى حياة بأكملها؟!! لأن التفضل بالتسامح الزائد يتحول بمرور الوقت إلى حق مكتسب، ولأن الأب بالفعل رجل بعيد النظر وكان يدرك أن هذه الهوة العائلية الجبارة ستنقلب إلى أمر عظيم يستشعره ولا يصرح به، فقد تحقق ما تنبأ به بالفعل وانقلبت هذه الرحلة إلى حلقات متواصلة من المواقف الكوميدية المضحكة والمزرية أيضا من نوعية كوميديا الموقف المختلطة بالكوميديا السوداء. لعب فيها الأب من وجهة نظر نفسه دور البطل الوحيد الذى انقلب إلى ضحية من وجهة نظر بقية العائلة، بينما لعب الثلاثى الزوجة والابن والابنة دور القاضى الظالم والمشاهد الساخر والمواطن المتعالى والحاكم المستبد طوال الوقت، واتحدوا جميعا بمنطق المدرس المستبد على وضع علامة خطأ باللون الأحمر الكبير على كل كلمة أو كل تصرف أو فعل أو رد فعل يقوم به هذا الأب الصبور جدا بالهمس أو باللمس أو بالنوايا أو بالصمت الرهيب. لكى يرسم لنا المخرج الصورة السوداوية الحقيقية لحاضر ومستقبل هذه العائلة، ولكى لا تطغى المواقف الكوميدية على المتلقى وتلهيه عن التفكير وتأمل الضحكات التى يطلقها، تم طرح بناء متواز أمام عائلة السيد بوب مونرو متمثل فى عائلة قائد الشاحنة الضخم المرح ترافيس جورنك (جيف دانييلز) وزوجته الحسناء ماريجو جورنك (كريستين شينوويث) المبتسمة جدا الغارقة فى عالم حسن النوايا تماما مع ابنهما المراهق وشقيقته الأصغر قليلا والابن الثالث الصغير، ليقدم النموذج النقيض كأسرة متماسكة قوية ثرية فى مشاعرها قبل أموالها، تعرف طرق الضحك لأنها تخلقه،لا تضع أيديها على خدها لتضييع عمرها فى استيراد الضحك بالعملة الصعبة من فضلات الآخرين.. احترام الوالدين، تفوق فى الدراسة، عمل

متواصل، مرح ورقص وغناء جماعى، وجوه بشوشة، حياة مرتبة، حب أصيل رائحته تعطر الشاحنة التى تدور بهم فى كل أنحاء الولايات المتحدة الأمريكية، خبرة عظيمة من تعدد الأماكن وتنوع الشخصيات، إقبال على الحياة والبشر، بناء نفسى اجتماعى اقتصادى سوى إلى حد كبير، صوت واحد للعائلة الموحدة دون الطغيان على استقلالية ونضوج كل فرد.. كل هذا وغيره أصبح هو الحد الفاصل الذى يميز بين العائلتين والذى زاد الأمور سوءا على سوء؛ لأن المرآة الصريحة التى تعكس منتهى أعماق الحقيقة دائما لا يحبها الناس ويهربون منها. من هذا المنطلق انقسمت مغامرات هذا الفيلم الكوميدى إلى ثلاثة أقسام. أولا - خط سير عائلة السيد مونرو الطبيعى إلى حيث قضاء الإجازة الجميلة، مع كل ما يتعرض له من فصولات باردة فى الطريق سواء بيده أو بيد القدر وعليه أن يصلحها وحده أو بمساعدة الغرباء، أما أسرته الجافة جدا فهم يسجلون بنجاح ساحق غيابا دائما فى كل أوقات الحياة الحرجة وغير الحرجة بمنطق أنهم مرفوعون من الخدمة إلى الأبد! ثانيا - إصرار عائلة السيد مونرو على الدخول فى حلقة مفرغة هائلة للهروب من عائلة السيد ترافيس جورنك المزعجة جدا من وجهة نظرهم، حتى أصبح نفير شاحنة العائلة المرحة المتعاونة علامة صوتية مستمرة دالة لاستكمال سلسلة الهروب الكبير، وتغيير خط السير المفاجىء وانتظار مواقف مضحكة مباغتة لا يعلمها ولا يتوقعها أحد. هذه النقطة بالتحديد من إيجابيات هذا الفيلم. فى القسم الثالث والأخير فى مغامرات هذا الفيلم لعب الأب والزوج السيد مونرو البطولة المطلقة، فقد كان عليه أن يعمل فى السر أثناء نوم أسرته المستهترة، ثم تمثيله بالاستيقاظ معهم مبكرا جدا ليستكمل قيادة الشاحنة بكل مقالبها. كما ازدادت الأمور تعقيدا عندما أصر مدير مونرو المتجهم دائما على حضوره أحد الاجتماعات الهامة، بمنطق تسلط رأس المال وقهره لكل من يقع تحت طائلته، مما اضطر السيد مونرو إلى سباق الزمن فوق الطريق الأسفلتى والحشائش والهضبات والتبّات وأشباه الجبال والمستنقعات وكل ما نتخيله من عوائق وصخور وأشجار وخلافه، ليأخذ الطريق من محل رسو الشاحنة إلى موقع وموعد اجتمع العمل الهام ذهابا وإيابا فى زمن قياسى، كاد أن يكلفه حياته أكثر من مرة دون أدنى مبالغة!

نستطيع الآن إدراك أن عنوان الفيلم الأصلى "الشاحنة" أو العنوان المعروف به أيضا "إجازة الهروب" يأخذان بيد المتلقى إلى المغزى الرئيسى من وراء هذا الصراع الدرامى المطروح فى هذه الكوميديا العائلية، التى استطاعت أن تضحك الجمهور حولنا فى دار العرض وتشد انتباهه بعض الوقت، لكنها فى الحقيقة لم تنجح أن تشد انتباهه طوال الوقت، وهذه هى المشكلة. إذا قمنا بتقسيم المشاهد على نحو جزافى دون الالتزام بترتيب الأحداث فى هذا الفيلم، فسنجد أن أفضل نسبة نجاح كمردود لهذا العمل لدى المتفرج الذى يبحث عن الضحك فى عمل يقوم ببطولته النجم المخضرم روبن وليامز قد تحققت فى مشاهد العائلتين المتناقضتين فى معظم الوقت، وأيضا فى المشاهد التى لعبها روبن وليامز وحده تماما فى أداء منفرد أثناء رحلة ذهابه وإيابه من أجل اللحاق بمواعيد عمله بمنتهى السرعة والسرية. فى المقابل قلت نسبة التفاعل مع المواقف أثناء مشاهد عائلة السيد مونرو وحدها، وذلك على الرغم من خبرة المخرج بارى زوننفيلد فى تقديم الأفلام الكوميدية المتنوعة وغيرها مثل "قتلة لكن

ظرفاء/Ladykillers" ٢٠٠٤ و"رجال فى ملابس سوداء/Men In Black" بجزئيه ١٩٩٧ و٢٠٠٢ وأيضا الفيلم الشهير "عندما قابل هارى سالى/ When Harry Met Sally" ١٩٨٩. تتلخص مشكلات هذا الفيلم فى عدم إفساح الطريق للتعرف على الابنة كاسى من العمق، واكتفى الفيلم بإظهار قشورها السطحية مثل تمردها وغضبها الدائم من كل شىء بشكل متكرر افتقد بهجته بمرور الوقت، رغم أن كاسى كما أوضحنا من قبل فى تحليلنا لمشهد الفيلم الافتتاحى هى الطرف الثانى فى معادلة العلاقات داخل هذه العائلة. وعندما اكتفى الفيلم بالتركيز على الأب وحده والتعامل مع ابنته وشريكته من أبعد نقطة على السطح، اختلت المعادلة الدرامية وفقدت كاسى خصوصيتها لتصبح مثلها مثل أى فتاة متجهمة متبرمة من القيود الأسرية فقط. وإذا افترضنا أننا استبدلنا اسم كاسى بأى اسم آخر، فلن تفرق كثيرا.. لم يقدم المخرج توظيفا ديناميا مرنا متطورا لابن مونرو الصغير فى الكثير من المواقف وعزله دراميا وتمثيليا عن الأفعال، واكتفى به فى موقف المتفرج السلبى بعكس تأكيدات الفيلم فى البداية أن الصغير نجح بالفعل فى بناء شرنقة حول نفسه تعزله عن كل الآخرين، مهما اجتمع مع بقية العائلة على موقف السخرية والاستهانة بطاقة الأب الشعورية. هناك أيضا عدم الاستفادة بما يكفى من المواقف الكوميدية للأسباب التى ذكرناها أولا، وأيضا نجاح المخرج مع فريق عمله أحيانا فى تفجير الكوميديا البصرية من خلال الزوايا ومنهج القطع لصنع مجموعة السياقات الدرامية المختلفة المتجانسة المتوالية، والاعتماد أحيانا كثيرة على الكوميديا الحوارية اللفظية بين الجميع أكثر من اللازم. إذا سمعنا موسيقى الفيلم الخفيفة التى لم تضع بصمة فاعلة فى الأحداث، فسوف نندهش إذا علمنا أن مؤلفها هو الموسيقار الكبير جيمس نيوتن هوارد صاحب الأعمال الكبيرة فى السينما العالمية، وهذا ما يعنى عدم الاستفادة بقدراته بشكل مبتكر بما يكفى وأنه تعامل مع الفيلم بتحفظ وبخل، وهى نفس المشكلة التى تنطبق على طاقات الممثل روبن وليامز أيضا، رغم كل ما يحمل من قدرات وخبرات أنقذت الفيلم إلى حد كبير. نضيف إلى ذلك عدم توظيف الفيلم لأبناء أسرة جورنك بشكل عملى وإنقاص قدرهم، بتحويلهم من شخصيات مستقلة إلى أنماط متكررة بلا روح أو تفرد، مع عدم التعمق داخل واحد من أهم مناطق صراعات هذا الفيلم، وهى قضية تحكمات رأس المال وكيفية إدارتها والتعامل معها داخل المجتمع الأمريكى فيما يخص هذه الأسرة الصغيرة، وتناولها من القشور فقط مثل غيرها من الخطوط الدرامية المتشعبة، لنجد أنه من الطبيعى أن يحقق الفيلم هذا النجاح المتوسط والتعلق بمنطقة قشور النجاح البعيدة كما أراد أصحاب الفيلم تماما.. (٥٤٢)

## "سوبرمان يعود/Superman Returns"

## فتش عن حلاوة الدنيا بالنظارة المعظمة!

كل الناس تحلم بالسوبرمان الذى يحقق المعجزات إلا هى.. هى الوحيدة التى ترى أن العالم لا يحتاج إلى وجود سوبرمان من الأساس.. صحيح أنها ربحت

جائزة كبرى عن مقالها الرافض لوجوده، لكنها فى نفس الوقت خسرت قلبها لأنها تعرف أنها ظلمت نفسها أكثر من اللازم، ربما من باب العناد أو التكبر أو الامتنان الزائد أو الخوف من عدم استمرار السعادة. الفارق بينها وبين الجميع أن الناس تحترم فكرة وجود السوبرمان. أما هى فتعشق شخصه وعشقه لها وكل ما يخصه..

أحيانا ما يتحول الحب العظيم إلى لغز عظيم يصعب فهمه حتى على أقرب الناس إليه حتى على أصحابه.. أما هو فاسمه سوبرمان كما يعرفه الناس، أما هى فاسمها لويس لين الصحفية الأمريكية الشهيرة التى ينتظر كلمتها الجميع، أما الاثنان فهما بطلا الفيلم الأمريكى الشهير "سوبرمان يعود/ Superman Returns" ٢٠٠٦ إخراج الأمريكى برايان سنجر، المتخصص فى إخراج أفلام الخيال العلمى مثلما قدم من قبل فيلمى "الرجال إكس" الجزء الأول والثانى. قبل تقديم قراءة تحليلية لهذا الفيلم المثير الملىء بمناطق تأويل متعددة، يهمنا فى البداية التوقف أمام نقطتين. أولا - تاريخ نشأة السوبرمان وثانيا القيمة النفسية القومية الشعبية لهذا النوع من الأبطال سواء كان اسمه سوبرمان أم ما يوازيه. يرجع تاريخ نشأة شخصية السوبرمان إلى مبتكريها جيرى سيجل وجو شوستر اللذين قدماها إلى جمهور القراء للمرة الأولى عبر "الكتاب الكوميدى/Comic Book" عام ١٩٣٨، ومنها انتشرت هذه الشخصية المشوقة والفاتنة دراميا من خلال ترجمتها إلى خمس وعشرين لغة تم توزيعها فى أربعين دولة. لم تستغرق الشخصية ومغامراتها وقتا طويلا حتى تستلفت نظر منتجى السينما، الذين تلقفوها كالكنز المسحور وحولوها إلى مادة سينمائية تجتذب الكبار والصغار عام ١٩٤١ من خلال سبعة عشر فيلما قصيرا للرسوم المتحركة إنتاج ستوديوهات فلايشر الشهيرة، بالتوازى مع فيلمين تم تقديمهما على جزئين، بالإضافة إلى خمسة أفلام روائية طويلة قدمت منذ هذا الوقت معالجات سينمائية مختلفة لشخصية السوبرمان، ومعها ظهر عدد هائل من الحلقات التليفزيونية، بالإضافة إلى خمسة وثلاثين عنوانا مختلفا لأعمال فيديو واسطوانات دى فى دى. بالطبع لا يسعنا هنا استعراض كل ما يخص سوبرمان سينمائيا؛ لأنه ليس مقالا تاريخيا. فقط أردنا إثبات أهمية ومرجعية خلود هذه الأسطورة التى شاهدها الجمهور لأول مرة بشكل عظيم ومجسم من خلال فيلم "سوبرمان والرجال أصحاب العلامات المميزة" إنتاج عام ١٩٥١ بطولة الفيلم جورج ريفز.

نصل إلى النقطة الثانية الهامة التى تناقش أهمية وقيمة شخصية سوبرمان بالتحديد أو ما يوازيها عند الناس، ونلاحظ هنا أننا تعرضنا منذ أسبوعين تقريبا لتحليل الجزء الثالث من سلسلة "الرجال إكس" الذين يمثلون القوى الخارقة فى العالم الجديد. كل ما يهمنا هنا فى هذه النقطة هى القيمة النفسية لهذه الشخصية التى تتجلى، كلما زاد احتياج الناس إليها حسب العصر والحالة وحجم الخطر المحيط ومدى الخسائر المتوقع. مع فارق التشبيه والمسميات نجد بالقياس العام أن قوم عبس قبيلة عنترة لم يعترفوا به كفارس إلا وقت الشدائد، عندما أنقذ كنوز وشرف وسيدات وأطفال القبيلة من أيدى الأعداء وحده. ساعتها فقط أدركوا قيمته كبطل متفرد نستطيع نحن بلغة عصرنا أن نطلق عليه لقب "سوبرمان"، وساعتها فقط خلعوا عنه أخيرا وصمة العبودية أولا ثم ارتفعوا به فوق

مصاف البشر التقليديين ثانيا. لهذا أصبح هناك عنترة واحد ورجل العنكبوت واحد والرجل الوطواط واحد وجيمس بوند واحد وملك الترسو فريد شوقى واحد وأيضا سوبرمان واحد، تأمن معه الناس على حقوقها وحياتها ولا تخجل من كشف مناطق ضعفها له، طالما كان هو سيفهم وذراعهم ولسانهم والمحامى المتبرع بأجره إلى الأبد من أجل تحقيق أمجادهم..

هذه النقطة السابقة بالتحديد هى واحدة من أهم الأسس التى كان يجب توضيحها فى تحليل فيلم "السوبرمان يعود"؛ لأنها ستوفر علينا الكثير من الشرح والتفاصيل، وستدلنا أيضا على أول مفاتيح المخرج بريان سنجر ورؤيته لشخصية وقضية ورسالة السوبرمان، وسبب حرصه الدائم على جمع حشد كبير من البشر حول البطل لا يعرفهم، ويتطلعون إليه بمنتهى الأمل والدهشة والانبهار والأمان واستحالة الخوف نهائيا لا منه ولا من غيره طالما هو متواجد على صورته المثالية. لم يطرح الفيلم للمناقشة هنا مسألة ظهور السوبرمان لأول مرة، بل يطرح رحلة عودته بعد غياب دام خمس سنوات واختفاء مفاجىء لم يفهم أحد مبرراته. من هذا المنطلق اجتمع كاتبا القصة والسيناريو دان هاريس ومايكل دوجرتى مع مؤلف القصة الثالث المخرج برايان سنجر على تأسيس الجو العام فى هذا الفيلم أمام المشاهد، ليدرك الفارق الرهيب فى الحياة قبل وبعد الظهور المؤثر الخلاق للسوبرمان. وقد حرصنا هنا على وصف ظهوره بالخلاق؛ لأن سوبرمان عندما ينقذ البشر مهما كانوا لا يقدم عرضا عاديا، لكنه فى الحقيقة يقدم عرضا مبهرا من الجمال والرشاقة والمرونة والقوة والذكاء يعجب البشر، وهم يعرفون جيدا أنه يمتلك ميزتين أساسيتين وهما القدرة على الطيران وامتلاك جسد صلب لا يتأثر بأى صدمة أو طلقة رصاص أو ما شابه، لذا فهم يطلقون عليه من باب الشهرة اسم "الرجل الاستيل". هاتان الخاصيتان قد اكتسبهما بسبب مولده على كوكب آخر بخلاف كوكب الأرض منحه كل هذه القدرات الخارقة، لكن لأن عائلة تبنته فى مزرعة كنت فى كانساس بأمريكا على كوكب الأرض، فقد نشأ بين البشر وهو يحمل اسم كلارك كِنت (براندون روث) ولا يعرف أحد أنه السوبرمان إلا هو نفسه. من وقتها أصبحت كل مغامراته كأنها مشهد سينمائى حى تمرد على حاجز الشاشة السينمائية، ليقدم حلقات متنوعة من الأفلام الروائية القصيرة المثيرة، تثير دهشة وذهول كل العالم إلا واحدة فقط هى الصحفية النشيطة لويس لين (كيت بوسوورث) التى كتبت ذات يوم مقالا بعنوان "لماذا لا يحتاج العالم إلى سوبرمان؟"، ونالت عنه جائزة بوليتزر الشهيرة. صدقها كل العالم إلا السوبرمان شخصيا وإلا زوجها ابن شقيق صاحب الجريدة والطيار الطيب القلب ريتشارد وايت (جيمس مارسدن) ووالد ابنها الصغير جيسون (تريستان ليك ليبو)، الأهم من ذلك أنها هى نفسها لم تصدق نفسها بما يكفى.. كل ما هنالك أنها تحب السوبرمان أكثر من اللازم، لدرجة أنها لا تستطيع استيعاب وتحمل كل طاقة ومسئولية وتوابع زلزال هذا الحب الخاص جدا الذى سجل رقما قياسيا على درجة الريختر، والنتيجة محاولتها نفيه ليس من عالمها فقط بل من عالم كل البشر من حولها أيضا.

من هذا المنطلق بنى كاتبا السيناريو نسيجهما الدرامى على هذا الصراع العاطفى بين الحبيبين مدمجا فى صراع آخر حاد بين لويس وبين نفسها، وقد

أرادا لها أن تصل بنفسها إلى بر الأمان وتستريح من عذاباتها وتدرك مدى احتياج العالم بصفة عامة وهى نفسها بصفة خاصة للبطل القومى، عندما اجتاح العالم خطر مخيف متمثل فى المجرم الشرير صاحب القلب الميت ليكس لوثر (كيفن سبيسى) الذى يريد أن يملك العالم بعد اكتشافه كوكب السوبرمان الأصلى بمواده المهولة، وبعد القضاء على السوبرمان نفسه ليحكم كل هذا العالم ويبيده تماما ويصنع عالما يخصه وحده، هو ومعاونته المذعورة جدا كيتى كوالسكى (باركر بوزى) التى يمارس عليها ليكس سلطاته الجبارة، والتى وظفها كاتبا السيناريو مع المخرج لتصبح الصورة الحالية لمستقبل الشعوب المقهورة، التى ستعانى الأمرين من الإذلال والمهانة تحت حكم هذا المتعجرف المختل عقليا والطموح جدا أكثر من اللازم..

هناك نقطة غاية فى الأهمية يجب التوقف عندها وتفسيرها بالتفصيل؛ لأنها من أهم أسس الخطاب الفكرى ومدلولات الصورة البصرية فى هذا الفيلم.. نتذكر فى فيلم "الرجل العنكبوت" أنه يضع قناعا على وجهه حتى لا يعرفه أحد، والبطل الشعبى زورو أيضا يفعل نفس الشىء لنفس السبب حتى يتحرك كل أصحاب هذا الفكر بحرية كاملة. هناك أبطال يلجأون إلى حيلة التنكر أو التخفى بوسائل صناعية لإخفاء ملامحهم بصفة خاصة، ويظل الصراع الدرامى يدخل فى حيز ازدواجية المعانى والدلالات والمفردات إلى آخره. لكن المثير هنا فى هذا الفيلم أن السوبرمان لا يفرق أى شىء فى الحقيقة عن شخصيته الأخرى كلارك كِنت، الذى يزامل حبيبته لويس لين فى الجريدة ويراقبها ويأتنس بها وهى لا تعرف. من باب التجربة العملية ندقق النظر فى ملامح ووجه السوبر مان وبين ملامح ووجه كلارك كِنت، ولن نجد أى فارق على الإطلاق ولا حتى خط اصطناعى واحد، حتى لون الشعر أسود فاحم كما هو. كل ما هنالك أن السوبرمان يترك خصلة ما من شعره تسقط على جبينه بهدوء فى وضع حلزونى، بينما الوجه الآخر من العملة أو فى شخصيته الثانية يصفف شعره بطريقة معتادة تماما. غض النظر عن طبيعة الرداء المميز للسوبرمان عن الملابس المعتادة بل والكلاسيكية تماما لشخصيته الثانية، ليس من المعقول أن يكون الفارق الضخم بين صورة العملة وظهرها أى الملك والكتابة كما يقولون يتمثل فى نظارة النظر الصغيرة هذه التى يضعها كلارك على عينيه الثاقبتين ولا يضعهما السوبرمان! إذا كنا قد وصلنا إلى هذه الدرجة من التطابق، فعلينا أن نتساءل: لماذا لا يسعى سوبرمان إلى التخفى أو التنكر بأى شكل من الأشكال؟! السؤال الأهم هو: إذا كانت الأمور بكل هذا الوضوح كالمياه الشفافة، فلماذا لم يستطع أى إنسان معرفته أو حتى ملاحظة أن ملامح سوبرمان ونبرة صوته هى بالفعل نسخة طبق الأصل من ملامح ونبرة صوت كلارك كِنت زميل العمل لحبيبته التى تبحث عنه، وتتمنى رؤيته ككومة القش وسط كل بحور العالم، مع أنه أمام عينيها طوال الوقت وهى لا تدرى؟!!

الإجابة على هذا التساؤل المحير لا تخضع إلى المنطق بأى حال، وإلا لما أصبح هناك فزورة من البداية؟ حل الفوازير دائما يكون صعبا؛ لأنه غير متوقع ومع ذلك فهو أبسط من البساطة. إذا نقلنا هذا التساؤل وطرنا به مستعيرين قدرات السوبرمان نظريا لننقله على أرض المرجعية السيكولوجية، فسنجد الإجابة تكمن فى عيون واستقبال البشر أنفسهم ولا علاقة لها بالسوبرمان من قريب أو من

بعيد.. كل من هنالك أن الناس تنظر إلى السوبرمان على أنه حلم بعيد المنال، تتطلع إلى السماء لتبحث عن المستحيل وتنتظر تحقيق المعجزة من أعلى إلى أسفل وليس العكس. كما أنهم لا يتوقعون أبدا ولا يجرءون على التخيل أن أى إنسان بينهم مهما كان مثاليا هو نفسه السوبرمان المتفوق عنهم وعليهم مهما كان ذلك فى صالحهم، إن منطق النفس البشرية لا يقبل ولا يسمح بهذا التفوق الكاسح ممن يوازيه ويشبهه وينتمى إلى نفس الجنس ولو ظاهريا من ملابسه فقط. إن الإنسان يعطى لنفسه العذر بالضعف ومحدودية القدرات إذا دخل فى صراع مع القدر أو كائنات تفوقه من الفضاء أو من الديناصورات أو ما شابه، وإذا انتصر عليها مثلما شاهدنا فى سلسلة أفلام "حديقة الديناصورات" يصبح هو صاحب المعجزة التى تؤرخ باسمه، لكنه فى المقابل لا يسمح لنفسه أبدا بالهزيمة أمام من يشبهه وإلا هو العار الأزلى. لهذا يقولون إن أصعب مكان دائما هو أسهل مكان من حيث البعد عن التفكير وقنوات الاستقبال الضيقة. الغريب أنه كلما تواجد حلم الإنسان أمام عينيه ليحجب عنها ضوء الشمس، كان الوصول إليه مهلك تماما لمن يبحث عنه، وهذه الفكرة على سبيل المثال كانت الركن السيكولوجى الأساسى الذى قام عليه الفيلم الأمريكى "وصلتك رسالة بريد إليكترونى/You Have Got E-mail"..

اعتمد المخرج الأمريكى برايان سنجر مع مدير التصوير نيوتن توماس سيجل والمونتيرين إليوت جراهام وجون أوتمان والمؤلف الموسيقى جون أوتمان والمشرف على المؤثرات المرئية مارك ستيتسون ومصممة الملابس لويز منجنباخ على منهج سلس إلى حد كبير، يؤكد أن أقصر الطرق خط مستقيم. أى أن المخرج وازن دراميا وبصريا بين ثلاث زوايا داخل دائرة العلاقات الفاعلة، تضم الأولى علاقة الحبيبين وحدهما تماما وهو ما تجلى فى الرحلة الطائرة التى أخذ فيها السوبرمان حبيبته طائرا لتجوب أنحاء الكرة الأرضية. وقد حرص المخرج مع مدير التصوير أن تكون مشاهد العاشقين معا من أرق وأنقى المشاهد شفافية، من حيث التدخل الموسيقى الرومانسى والزوايا الكلوز أغلب الأحوال وبطء الكاميرات فى التعامل معها، حتى درجة الثبات والتأمل من واقع جلال اللحظة وجمالها وندرتها، مع الأخذ فى الاعتبار إحاطتهما بهالة ضوئية بعيدة تتهادى فى الخلفية تحيى اللحظة ولا تفسدها دون تناسى أن السوبرمان ليس كائنا بشريا صرفا، لكن فى لحظة بلاغة القلوب تتوارى التصنيفات وترتفع لغة المشاعر. فى مقابل حذر المونتاج الشديد والأضواء الهادئة الفضفاضة خاصة فى قلب الليل، تأتى الزاوية الثانية القبيحة التى تضم الدائرة الشريرة وزعيمها ليكس، وقد أحاطها المخرج دائما بمنطق فوران الغضب والضيق بالقدرات البشرية وخصص لهذه اللحظات القطعات السريعة وهستريا الكاميرا بالمقارنة مع التعامل مع الزاوية الأولى، مع زرع كل مشاهد العصابة فى أماكن منعزلة خانقة ضيقة كئيبة رغم الضوء المبهر الخادع، حتى كشف المخرج فى النهاية عما يعتمل داخل دكتاتور العالم القادم ليكس وزج بمشهدى التخطيط للمؤامرة والمواجهة بين الزعيم وبين السوبرمان فى صورة بصرية تتنوع بين الأسود ودرجات الرمادى والغيام المستمر والمنظور المغلق، وتكسير الخطوط صراحة داخل حيز الكتلة والفراغ. حتى ترتيب وضع العصابة وقوفا أو جلوسا كان بنفس هذا المنطق المتحطم، مع الحرص على وضع باركر مساعدة ليكس المذعورة فى المؤخرة

القريبة جدا كظله أو البعيدة عنه تماما؛ لأنها فى الحالتين هى ترديد وتشخيص لنقطة الضعف داخله القريبة منه بالإجبار، والتى يحاول إقصاءها عنه بكل ما يملك حتى يستطيع مواصلة أحلامه التى لا تنتهى. الزاوية الثالثة والأخيرة هى زاوية الناس سواء كان كلارك ولويز أم سوبرمان والناس، وهى الزاوية المعتدلة فى كل شىء من حيث الحركة والألوان والتشكيل والتفاصيل والقطعات والنغمات الموسيقية. لهذا قلنا من البداية إن سوبرمان أو من يوازيه من الأبطال هم النظارة المعظمة التى ينظر من وراءها البشر على حلاوة الدنيا وأمانها. هؤلاء وُجدوا ليكونوا من وإلى البشر كأنهم قطعة سحاب واحدة لا تتبخر أبدا.. (٥٤٣)

**"الخائن/Inside Man"**

**بالون دعائى محكم لحفظ حقوق اليهود!**

برغم ما يبدو على الفيلم الأمريكى "الخائن/Inside Man" ٢٠٠٦ إخراج سبايك لى من براءة وسذاجة وشبهة تقليدية، فإن الحقيقة أبعد من ذلك بمراحل. التأويل الثالث العميق هو الذى يتعامل مع المختبىء أو المخبأة بمهارة في الجيوب السرية لما بين السطور، لكى نتعرف على حقيقة الخطاب الفكرى المبثوث وراء ستار هذا الفيلم الدعائى الذكى.

مادمنا ربطنا بصفة شرطية مباشرة ما بين الدعاية والذكاء فعلينا أن نتساءل عن منهج البناء الدرامى والبصرى الذى يحقق غرض البروباجندا هذا ولمصلحة من وأيضا على حساب من؛ لأن قضية الدعاية بالذات لما لها من أهمية وخطورة مستحقة تشبه لعبة الشطرنج تماما، لا يمكن أن يلعبها اللاعب بمفرده أبدا. إذا ما حدث وانتفى الخصم، فلن يصبح للعبة الذكاء هذه لا طعم ولا لون ولا رائحة ولا لزوم من الأصل..

بدأ عرض هذا الفيلم فى الرابع والعشرين من شهر مارس الماضى فى الولايات المتحدة الأمريكية، ونال فى متوسط تقديرات النقاد العالمية ما يقرب من أربع نجوم. من أهم أفلام المخرج الأمريكى سبايك لى المتعدد المواهب (١٩٥٧-) "افعل الشىء الصحيح/Do The Right Thing" ١٩٨٩، "الساعة الخامسة والعشرين/25th Hour" ٢٠٠٢ و"أولاد المعجزة/ Miracle's Boys" ٢٠٠٥. من السهل علينا فى هذا الفيلم أن نلخص الأحداث وتختصرها فى كلمتين ونقول، إن سر عملية السطو على البنك كذا وكذا، لكننا بذلك نكون قد لجأنا إلى حكى الحدوتة بمنتهى السهولة من الظاهر كمن يتعامل مع الكتاب من عنوانه أو من لون غلافه ووزنه، دون الدخول فى أعماق التحليل وهذا ليس هدف المقال. كما أن هذا سيؤدى إلى تسطيح الفيلم وسلبه أهميته ومواطن قوته بشكل ظالم، وسلبه حقه فى البناء والأهمية مهما اتفقنا واختلفنا مع الخطاب الفكرى المطروح. من هذا المنطلق سنسير مع هذا الفيلم بقدر المستطاع حسب الطبقات المتوالية التى زرعها السيناريست والمخرج من البداية إلى النهاية، لندرك أن البداية لها مدلول والنهاية لها مدلول مختلف تماما حسب توجه الإحالات

المتغيرة ببطء ومكر كى نستمتع باللعبة كما قدمت دون أن نحرقها، ودون أن يلهينا الإعجاب بها عن التوجه اليهودى الصرف المبثوث بنعومة من وراء هذا الفيلم..

فى البداية لجأ المخرج والسيناريست راسل جويرتز إلى مشاهد تقليدية تماما من حيث الكلمة المكتوبة وحركة الصورة، توهمنا أننا أمام فيلم أمريكى يحمل التوليفة التجارية المعتادة. أوحى لنا المخرج بتأكيد هذا التوجه عندما وجدنا مجموعة من البشر تقف فى الصف أمام موظف البنك فى انتظار دورها، وكل منهم مشغول بشىء مثل الرجل الذى ينظر إلى السيدة أمامه فى محاولة غزل صامت، ومثل انشغال أخرى بالتحدث بصوت عال فى تليفونها المحمول فى أمور بيتية بحتة لا تخص أحدا، لكنها تثير فضول بعضهم كما تثير غيظ بعضهم إيجابا أو سلبا، إلى أن جاء رجل الأمن ونبهها إلى عملية الإزعاج المستمر التى تسببها كى تنتبه لنفسها وتراعى من حولها من المواطنين. برغم بساطة هذه اللحظات القليلة التى لا تحمل أى حدث فى حد ذاته، فإنها حملت لنا بعض الدلالات والإحالات التى ستكشف عن نفسها فيما بعد. أولا - إن هذا المكان أى هذا البنك سيكون هو المقر الرئيسى الرسمى تقريبا لكل الأحداث القادمة على مدى الصراع الدرامى المطروح، وأن هؤلاء المواطنين الذين لا نعرف عنهم شيئا وسنظل لا نعرف عنهم إلا أقل القليل الذى لا يهم أحدا حتى النهاية، هم فى الحقيقة أبطال العمل الحقيقيين من الناحية الدرامية كأنماط واستعارة رمزية وكصورة مكثفة للمجتمع الأمريكى، دون أن يرتفع شأنهم حتى يصلوا إلى شخصيات درامية مستقلة من لحم ودم لها عالمها وخصوصيتها وتفردها. ثانيا - إن حتى الأبطال القادمين المزعومين الذين سيقومون بالسطو على البنك لن يعنينا فى أمرهم شيئا كشخصيات درامية أيضا، ولن نعرف عنهم أى مرجعية اجتماعية مثلا أو اقتصادية، كل ما يهم هذا الفيلم هو المرجعية التاريخية والهوية الفكرية والإعلاء من قيمة القضية فى حد ذاتها كأهم ما فى هذا الكون، دون العرقلة فى حبائل وتفاصيل الأشخاص. بالتالى نجد الجميع قبل وأثناء وبعد مرحلة السطو على البنك مجرد أفكار وأدوات تتحرك بالريموت الكونترول، المؤمن بفكرة وأيديولوجيا متفانيا فى سبيلها إلى أقصى درجة. ثالثا - يدلنا تنبيه موظف الأمن للسيدة التى تسبب إزعاجا بصوتها العالى، أن كل شىء فى هذا المكان يسير وفق نظام دقيق تحت سيطرة محكمة حتى فى أصغر التفاصيل. فما بالنا بالموضوعات الكبيرة مثل عمليات حفظ الأموال والمجوهرات والوثائق وخلافه من كل أسرار ومقتنيات العملاء، مثل هذا النظام الأمنى الدقيق السليم المتيقظ لابد أن يخترقه نظام أقوى منه يتفوق عليه فى كل العناصر السابقة كخطوة أولى، ثم يعلى كلمته وسلطته بتحضير أكبر قدر من المفاجآت التى تلهى الجميع، وعلى رأسهم الجهاز الأمنى داخل وخارج البنك فى جهة مزيفة مضللة. فى نفس الوقت يوجه العدو الخفى كل دفته وطاقته تجاه هدفه الحقيقى الذى لا يعرفه أحد، وهو ما يستلزم تصميم وتنفيذ أصول اللعبة المرسومة بمنتهى الذكاء والهدوء، وهو ما يستلزم بالتبعية أيضا اختيار أنماط أى أدوات منفذة بنفس هذه المواصفات لنتحول من المرحلة النظرية إلى المرحلة العملية التنفيذية. كل هذه المفاتيح ألقى لنا بها المخرج كخيوط أولى لا يجب أن يتعامل معها المتلقى الإيجابى ببساطة أو أن يقلل من قدرها، وإلا سيفقد بقية الخيوط الدرامية البصرية التى سيلقيها إليه السيناريست والمخرج بالتبعية.

بما أننا استعنا بمقياس لعبة الشطرنج من البداية، دعونا نستخدم بعض مصطلحاتها التى ستخدمنا فى تحليل وتأويل هذا العمل.. جاءت عملية الهجوم الرسمية التى تمت من الفريق الأسود على أيدى رجال ترتدى ملابس عمال، دخلوا البنك بمنتهى الهدوء والتأنى وبخطوات تبدو عادية جدا لكنها محسوبة بالورقة القلم. من عزل الكاميرات إلى توزيع الأدوار والانتشار فى كل مكان، فوجىء الجميع بهؤلاء الرجال الذين يرتدون أقنعة تخفى معظم وجوههم يسطون على هذا البنك، وأن كل هؤلاء العملاء المسالمين الذين لا نعرف عنهم أى شىء قد تحولوا إلى رهائن تحت تهديد السلاح فى غمضة عين.. هذه هى خطة التحرك الأساسى التى ستدفع بعض العساكر من الجيش الأبيض الوطنى من المواطنين للحركة كعملية رد فعل مضاد لهذا الهجوم المباغت، ويتمثلون فى الكابتن دون داريوس (وليم دافو) الذى تولى قيادة العملية لحظات قليلة ولن يكون له دور فاعل حتى النهاية، خاصة بعدما وصل إلى مسرح الجريمة أو اللعبة المخبر والمفاوض كيث فريزر (دنزل واشنطون)، ليكون هو الرأس الند الموزاى لقائد فريق السطو دالتون راسل (كلايف أوين). يقبع فى الخطوط الخلفية التى تميل بحكم تكوينها الفكرى وموقعها فى اللعبة إلى التخطيط وليس التنفيذ صاحب البنك الملياردير الكهل آرثر كيس (كريستوفر بلامر)، الذى يبدو أنه لا يهتم بعملية السطو ذاتها ولا بالأموال التى ستضيع ولا بالأرواح، التى ستذهب ضحية حظها السيىء لوجودها فى البنك فى هذا الوقت الردىء، بقدر ما يهتم بخزانته الخاصة التى يحتفظ فيها بشىء ما غاية فى الخطورة والأهمية لا أحد يعرف ما هو إلا هو.. حتى عندما استعان الملياردير كيس بالمفاوضة الجريئة جدا مادلين وايت (جودى فوستر) لتتخطى نظم الشرطة، وتتفاوض مع السارقين لتحصل له على ما لا يريد إظهاره، لم يخبرها أيضا بالمحتوى الحقيقى لخزينته السرية! الحقيقة أن السيناريست والمخرج نجحا فى إحاطة شخصية مادلين وايت بقدر كبير من الغموض حول حقيقة وظيفتها ولما تعمل، وما هى وسائلها المخيفة فى النجاح لتحقق سمعة طاغية وهى أمامنا على الأقل لم تحمل أى سلاح، ولا أحد يعلم مع من تعمل ولصالح من وفى أى مهام بالضبط وما هى حدود سلطاتها وعلاقاتها. فهى مجموعة منسقة من علامات الاستفهام والتعجب المضيئة.. زاد هذا الغموض إثارة قلة عدد مشاهد مادلين وايت نسبيا مقارنة بالآخرين، رغم التأثير الشديد الذى تحدثه بمجرد تحركها أو ظهورها. فهى عقلية جبارة قليلة الكلام جدا وتثق بنفسها وبقدراتها إلى درجة محيرة بالفعل. وقد نجحت الممثلة جودى فوستر بحيادية ملامحها ودقة رسمها لمنهج الشخصية فى طريقة الكلام والتقطيع والإلقاء وثبات الحركة الجسدية قدر المستطاع، كأنها تمثال شمعى يحمل قنابل حارقة بداخله، فى إضافة مزيد من الإثارة الممتزجة بسلاح الأنوثة المتوفر عندها بغزارة وحسن توظيف من وجهة نظرها. لهذا حرصت مصممة الملابس دونا برويك على تخصيص ملابس شديدة الحيادية والجاذبية والأناقة والصرامة والثراء والبساطة أيضا للممثلة جودى فوستر، لتتطابق تركيبتها الدرامية مع تركيبة الفيلم الدرامية التى تخفى الكثير والكثير وراء الصفحة البيضاء الأولى. ليس من الصعب تقليب بعض الصفحات التالية فى شخصية مادلين وايت، لكن المهم من الذى يملك القدرة على فك شفراتها المعقدة للغاية وهى التى تقوم بأى فعل جنونى لا يتوقعه أحد بمنتهى الهدوء والحكمة. المأزق الحقيقى أن كل

صفحات شخصيتها بيضاء أيضا كما الثلج الصلب، لكنها محملة بكل الألوان التى رأتها ولم ترها بالية الألوان من قبل..

اعتمد المخرج سبايك لى فى تأسيس منهجه العام على زرع كل التفاصيل التى تؤكد عملية الشد والجذب طوال الوقت بين اللصوص والرهائن من ناحية أولى، وبين اللصوص والشرطة من ناحية ثانية، وبين المليارديير ورجال البوليس من ناحية ثالثة، وبين المليارديير ومادلين وايت من ناحية رابعة، وبين مادلين ورجال البوليس من ناحية خامسة، وبين كل هؤلاء وسر كبير لا يعرفه أحد هو هدف كل عملية السطو من أولها، خاصة بعدما ترك اللصوص أموال البنك مكانها من ناحية سادسة، وبين البوليس ومجموعة الرهائن المُفرج عنهم كل عدة ساعات أو دقائق وجميعا ألبسهم اللصوص نفس ملابسهم كى لا يفرق البوليس بين هذا وذاك من ناحية سابعة. هذه النقطة الأخيرة بصفة خاصة هى واحدة من أسباب تصاعد درجة التشويق داخل هذا العمل، حيث لعب المخرج مع السيناريست طوال الوقت على تداخل الشخصيات والأماكن والأزمنة، خاصة فيما يتعلق بالتحقيقات مع الرهائن المُفرج عنهم، وبرز معهما دور المونتير بارى ألكسندر براون ليس فقط فى توقيت القطعات بل فى استخدام الأساليب المتنوعة، بين المزج المتدرج والمزج المتداخل عن قرب بقوة والقطعات البطيئة والقطعات الحادة حسب تعامل رجال البوليس مع كل شخصية. كما أن المتلقى أيضا لا يعرف أين هى الحقيقة أثناء التحقيقات؛ لأننا لم نر أى وجه باستثناء وجه زعيم المجموعة دالتون راسل. أحيانا ما كنا نشعر أن قطعة مونتاج ما جاءت لتدعم لقطة بلقطة لتؤكد صدق الرهينة، وأحيانا ما تجىء لتنفيذ مهمة طرد لقطة للقطة السابقة عليها حتى تشكك فى كلمات الرهينة الأخرى أو ربما نفس الرهينة، وهكذا إلى ما لا نهاية من الاحتمالات التى لا أول لها من آخر. وكأن التحقيقات خارج البنك تعوض المتلقى والبوليس بصريا ومعنويا عن كل تأجيل عملية اقتحام البنك، وعن الحرمان المطلق من ممارسة ومشاهدة إجراءات البوليس مع اللصوص إذا كان لن يستطيع أن يمسك بهم أبدا، أو حتى يتعرف عليهم وسط كل من يرتدون نفس الملابس والأقنعة. كما تدخل مدير التصوير ماثيو جى. ليباتِك مع المؤلف الموسيقى تيرنس بلانكارد فى زغللة استقبال المتلقى، وحجبه عن حقيقة اللصوص وعن حقيقة قضيتهم أيضا. كان من الطبيعى أن يقع المخرج ومدير التصوير ومصمم الديكور جورج دى تيتا فى مأزق الاختناق داخل المكان الواحد، خاصة أن غرف البنك كلها متشابهة تقريبا صماء جرداء باردة ولا غرفة تتميز عن الأخرى بلون ما أو بأى ناحية زخرفية أو بأى ملمح تشكيلى، باستثناء استدارة الباب الحديدى للخزانة الكبيرة الأخيرة. هذا ما كان يمكن أن يقع بالفيلم فى منعطف الملل القاتل، حتى أن كل البشر يرتدون ملابس وأقنعة ونظارات واحدة وكأنهم أشقاء من منتجات مصنع لعب واحد. كان الحل الوحيد والمنقذ المتبقى هو حيوية الحدث ذاته وتوتر اللحظة أحيانا من بعض الرهائن، الذين حاولوا استغلال ذكائهم المتواضع مقارنة باللصوص مع بعض اللحظات الكوميدية الأخرى. فيما عدا ذلك يصبح الصمت الرهيب هو القانون الوحيد المسيطر على المكان، ولا صوت يعلو على صوت الرعب الأزلى.

صحيح أن كل هذا مثير حتى عندما انقادت الكاميرات وراء اللصوص فى كل

مكان وكأنهم يربطونها فى أيديهم بحبال لا تنفلت أبدا، وصحيح أن المخرج خصص الكثير من حجم الكادر الكلوز لشخصية مادلين وايت لامتصاص كل الطاقة المشعة من كلماتها القليلة وعيونها المتحدثة بطلاقة وقسمات وجهها الهادئة الجافة، لكن كل هذا فى النهاية كان سيؤدى إلى فيلم مرتفع عن تقليدية التوليفة الأمريكية بقدر أو بآخر. لولا أن كشف المخرج النقاب أخيرا عن سر عملية السطو المنظمة أكثر من اللازم، وقدم لنا الحبر السرى الذى سيساعدنا على تحليل المفاتيح التى ألقى لنا بها من البداية لوضعها فى إطارها الصحيح المرسوم لها..

كل عملية السطو هذه كان وراءها دافع سياسى انتقامى اقتصادى بحت، رتبت له إحدى العائلات اليهودية الكبيرة التى استولى المليارديرالكهل فى شبابه على مجوهراتها وأموالها، بعدما تعاون مع الألمان الحلفاء الأعداء سرا أثناء الحرب العالمية الثانية ضد بنى وطنه، وخان الجميع وتسلل بينهم بحجة أنه مناضل وهو فى الحقيقة على العكس تماما. لكن اليهود الذين لا ينسون ثأرهم ولا يستريحون إلا إذا استردوا حقوقهم، رتبوا كل هذه اللعبة المحكمة فقط من أجل الاستيلاء على مجوهرات العائلة المسروقة، وكل المستندات التى تدين هذا الكهل الخائن المعروف برجل الاقتصاد الوطنى.. ساهم المخرج سبايك لى فى دعم وجهة النظر اليهودية وتأييدها عمليا من خلال أكثر من شخصية عمليا، دون إعطاء أى فرصة للجانب الآخر لإبداء رأيه ودون أن يجد من يناصره بأى وسيلة مهما كانت ضعيفة وغير مقنعة، من خلال مشهدين غاية فى الأهمية والذكاء أيضا بعدما تأكد الجميع أن عملية السطو مرت بيضاء دون أى ضحايا أو دماء.. المشهد الأول عندما اختار السيناريست لمادلين مواجهة الخائن بعد كشف حقيقته فى دورة مياه الرجال التى اقتحمتها دون أدنى اهتمام، والثانى عندما قذف قائد اللصوص بجوهرة ثمينة للغاية فى جيب المخبر فرازير على أنه أحد عملاء البنك فى النهار بعد انفضاض المولد وحفظ لقضية لخلوها من الضحايا والمسروقات، تقديرا لشجاعته وذكائه وتأكيدا للكرم اليهودى الذى لم يسمع عنه أحد من قبل! (٥٤٤)

## "ليلى والذئب/Hoodwinked"

## ذات الرداء الأحمر الجديدة بكل الألوان الطبيعية

البعض يعيش فى الحياة بمقياس المدرس المحاصر إجباريا أو اختياريا فى حياته بين ضفتى علامتين إما صح وإما خطأ؛ لأنه بالاختصار لا يوجد غيرهما. والبعض يعيش فى الحياة بمقياس أن الأمور وجهات نظر، مهما كانت معقدة أو مختلفة أو متشابكة أو متناقضة. وهذا الصنف الأخير هو الذى يملك براحا أكبر ومرونة إيجابية فى تكوينه وفكره. كل ما هنالك أنه يعيش متقبلا فكرة الرأى الآخر وعلى استعداد للتحرك خطوة واحدة أمام الصورة كى يرى زاوية جديدة عليه طبقا لوجهة نظر غيره. ليس بالضرورة أن يوافق عليها، لكنه على الأقل يتقبل وجودها ويعترف بها ويحترمها؛ حتى لا يعيش فى الحياة كالحجر المهمل والصنم الراكد فى مكانه طوال العمر الذى لا ينفع ولا يضر..

إذا لم يكن المتلقى صبورا بما يكفى، فسيتعامل مع فيلم الرسوم المتحركة الأمريكى الكوميدى العائلى "ليلى والذئب/Hoodwinked" ٢٠٠٦ إخراج الثلاثى كورى إدواردز وشقيقه تودى إدواردز وتونى ليش على أنه عمل بسيط يعيش على السطح البعيد دون عمق ولا فكر مؤثر ولا متعة. لكن الحقيقة أن هناك نوعا من الأفلام بالفعل تحتاج إلى صبر؛ لأنها لا تكشف عن نفسها من أول وهلة، وهو بالمناسبة ليس خطأ يدافع أصحابه عنه، بل منهج مقصود فى البناء وكيفية المعالجة والتناول وكيفية خلق التشويق والإثارة يهدف إلى الوصول إلى الذروة، التى يرسم لها طريقا محددا يخططه سيناريست الفيلم ومخرج العمل لينفذه بإبداع الطاقم الفنى خلف وأمام الكاميرا.

يستغرق زمن عرض هذا الفيلم الماكر الكوميدى أحيانا والموسيقى الغنائى أحيانا أخرى ثمانين دقيقة، ويعتمد بصفة أساسية على تكنولوجيا الديجيتال ويخرج عن عباءة احتكار الاستوديوهات الأمريكية الكبيرة لعالم الرسوم المتحركة. بمجرد ظهور اللقطات الأولى فى الفيلم وتكرار ظهور الفتاة الصغيرة وهى ترتدى قلنسوتها الحمراء التى يتدلى منها ما يشبه المعطف الصغير، نجد خبايا الذاكرة تقوم من نفسها باستدعاء قصة الأطفال الشهيرة "ذات الرداء الأحمر" للأخوين جريم التى يحفظها الكبار والصغار، حيث تخطت الحدود الجغرافية وأصبحت موروثا عالميا شعبيا يخص شعوب العالم أجمع، دون التقيد بحواجز الزمان والمكان والتفسيرات المختلفة. لكن اختلاف التفسيرات لا يأتى إلا عندما تتوفر رؤية فنية جديدة تستلهم الإطار العام كما يحلو لها بحرية، ثم تضيف أو تحذف لخلق من داخل عالم يخص الجميع عالما آخر أكثر استقلالية وخصوصية، ينتمى بالتبعية إلى مجموعة الفنانين الواقفين وراء هذا العمل. من هذا المنطلق اشترك ثلاثى كتيبة السيناريست الشقيقان كورى إدواردز وشقيقه تود إدواردز مع تونى ليش فى طرح معالجة سينمائية، تحمل وجهة نظر تستحق المشاهدة والتأويل، تمزج فى أساسها الدرامى الفكرى بين عالم الإنسان وعالم الحيوان بكل ما يخص الاثنين من مميزات وتوجهات ومتطلبات، معتمدين على بعض العلامات الجاهزة التفسير عند المتلقى، مثل الدلالة الأكيدة لوجود الشر العظيم بمجرد ظهور الذئب، حيث يصبح هو الجانى الوحيد فى أى شىء حتى لو لم يرتكب شيئ. هو فى النهاية غير مأمون الجانب أبدا؛ لأنه مخلوق ذئب والأذى فيه طبع وليس عيبا عليه التخلص منه.. لكن لو سار الفيلم على هذه الدلالات المتعارف عليها والمحفوظة مثل الترجمة الحرفية ولم يقدم جديدا من ناحية إحداث الخلل فى أسس المفاهيم العامة أو من ناحية التعامل بحرية ومرونة أكثر داخل الإطار المتعارف عليه كمظلة عامة، لما كان هناك أى جديد من حيث البناء الفكرى مهما أبدع المخرجون فى المتعة البصرية؛ لأن أساس العمل الفنى كما أجمع كبار النقاد والمخرجون هو السيناريو ثم السيناريو ثم السيناريو..

إذا كنا نريد أن نخلص أنفسنا من أقرب طريق للتعرف على الإطار العام للحدوتة الشعبية من وجهة نظر أصحاب الفيلم، فسنجدها تدور باختصار شديد حول تحقيق المأمور جريزلى (صوت إكزيبت) مع زميله المخبر بل ستورك (صوت أنطونى أندرسون) فى أحداث تقييد الجدة الشهيرة (صوت جلين كلوز) ساكنة الكوخ فى الغابة الصغيرة، طبقا للحالة التى وجدتها عليها حفيدتها الصغيرة الذكية

العاطفية المختلفـة ذات القلنسـوة الحمـراء (صـوت آن هاثـاواى). انحصـرت أصـابع الاتهامات بين ذئب الغابة الكبير (صوت باتريـك واربورتـون) ورجـل الخشـب الضـخم (صوت جيم بيلوشـى)، علـى أسـاس أن كل منهم له دلالاته المتعـارف عليهـا فـى تفسـير الـدلالات مسـبقا، دون أى جديـد طبقـا للمواصـفات الجسـمانية، ولسـابق العهد بالخبرات السـابقة مع نوعية هذه النماذج وليس معها هى شخصـيا. الـذئب هو الذئب لابـد أن يرتكـب الجريمـة وإلا سـيفقد مفهـوم وهـدف وجـوده فـى هـذه الحياة، كما أن رجل الغابة يتمتع بجسـد ضـخم جـدا وملامـح حـادة لابـد أن تغريـه بارتكاب كـل الأفعـال الشـريرة، التـى لا يقـدر عليهـا الضـعفاء مـن فاقـدى بسـطة الجسم بهذا الشكل اللافت للنظر جـدا، حتـى أنـه يسـتطيع وحـده قطـع شـجرة ضخمة دون أدنى مسـاعدة ولا تعـب ولا ملـل. لكـن كـل هـذه المواصـفات تخطـر على بال المتلقى مع المحققين مع الضحية من أول وهلـة، طبقـا لأدوات التفكيـر السـهل الذى يأخذ بالظاهر دون التعمق فى التفاصيل الداخلية الرفيعة جدا، التـى تستطيع أن تقيم الدنيا ولا تقعدها رأسا على عقب، هـذا هـو مـربط الفـرس فـى معالجة ثلاثى المبدعين فى هذا العمل اعتمادا علـى خطـأ أخـذ الأمـور وتقييمهـا مــن الظــاهر أبــدا، لهــذا نجــد أن الترجمــة الحرفيــة الدقيقــة لاســم الفــيلم "Hoodwinked " هـى "المخـادع"، بشـرط أن تكـون وسـيلة الخـداع هـو مظهـره المزيـف المضـلل. ومـن ثـم يتحـول إحـالات الاتهامـات اليقينيـة إلـى الاتهامـات المحتملة، مما يترتب عليه الابتعاد عن الحصار الضـيق فـى الفكـر المقتصـر علـى علامتى المدرس للصح والخطأ، وتزحزح الفكـر المتحجـر ولـو خطـوة واحـدة لينظـر على الصورة أمامه من أى زاوية أخرى والتحرك بمرونـة أكبـر إلـى منطقـة وجهـات النظر المختلفة والابتعاد عن الاستسـهال المميت، الـذى يـؤدى فـى النهايـة إلـى نتائج شـديدة الصعوبة بعكس ما يتصور كسالى التفكير..

لكن هل نحن أمام فيلم بوليسـى للرسـوم المتحركـة كـل همـه الإجابـة علـى التسـاؤل الشـهير "من الجانى؟؟"، لو كان الأمر كذلك لتحول العمل إلى وقت ممل وسـخيف دون فتح أبواب أخرى للتأويلات والتفسـيرات. الواقع أن هـذا الفـيلم لـيس مهموما بالحادث بل بما وراء هـذا الحـادث، للتسـلل إلـى عـالم شخصـيات الجـدة والحفيدة والذئب ورجل الخشـب، بالإضافة إلى بعض الشخصيات الفرعيـة الثانويـة التى سـاهمت بشـىء من التوظيف المحكم أغلب الأحيان إمـا فـى إضـافة نزعـات كوميدية على العمل؛لأنه فى النهاية عمـل رسـوم متحركـة، أو لإثـراء هـذا العـالم من الغابة المتسـعة لجميع أنواع الحيوانات بنماذج متعارف عليها أو نماذج مختلفـة ومتمردة على المألوف من الأفكار والمعتقدات الراسـخة، أو للإعـلان عـن معلومـة صغيرة تدفع الأحداث أو توضح موقف أو ربما تزيده غموضا أو ارتباكـا أو تنقـل صـورة حادث لم تحضره شخصية ما ولم نحضرها نحن أيضا. المهم أنها تقوم بفتح العديـد مـن الأبـواب والثقـوب كـى لا ننحصـر فـى عـالم الشخصـيات الرئيسـية فقـط، وإلا سـيؤدى هذا التقوقع إلى الشعور بالملل فالسـجن فـالنفور فـالتمرد فالرغبـة فـى الخروج من أسـر هـذا العـالم الضـيق بـأى وسـيلة مـن الوسـائل، وأبسـطها رحيـل المتلقى من مقعده أو رحيل تركيزه واسـتقباله إلـى عـالم آخـر يسـتحق أن يبـذل وقته وجهده فى استدعائه والانشغال به.

علـى طريقـة الكلمـات المتقاطعـة قـام ثلاثـى كـاتبى السـيناريو والمخـرجين

بتحضير العديد مـن المفاجـآت فـى جانـب كـل شخصـية، مـن خـلال عـدم معرفـة الطرف الآخر به المعرفة الكاملة لعدم اقترابه منه بما يكفى، أو لعدم قـدرة الطـرف الآخر على قـراءة الشخصـية قـراءة صـحيحة، أو لقـدرة الشخصـية المـاهرة علـى إخفاء أفضل ما فيها أو أضعف ما فيها. المهم أننا فى النهاية نرى الوجـه الحقيقـى لكل شخصـية ولـيس الوجـه المزيـف، فـى كـل مرحلـة نتأكـد أن هـذه الشخصـية ليسـت هى الجانى الفعلى فى تهديد هـذه الجـدة الطيبـة الضـعيفة علـى الأقـل جسـمانيا بحكم تقدم العمر. ومن ثم يتضح من خلال تحقيقات الشرطة الذكيـة أن الذئب صحيح شرير لكن ليس لدرجة تهديد الجدة أو علـى الأقـل لـيس لـه علاقـة بهذه القضية كما أن رجل الأخشـاب الضخم الـذى يقطـع الشـجرة الضـخمة بقلـب من الحديد مزروع داخل قلبه الصغير رجلا عملاق العواطـف والرقـة والضـعف أيضـا، يختلف كل الاختلاف عن صورته الخارجية التى تشبه خيال الظل العظيم وحقيقته التـى لا تمـت إليـه بصـلة أبـدا. أمـا الجـدة نفسـها فـلا هـى ضـعيفة ولا هـى مستسـلمة ولا هى جدة من النوع التقليدى علـى الإطـلاق، علـى العكـس هـى مرحة منطلقة تتمتع بصحة بدنية ونفسـية عالية الجودة لا تتوفر فـى شـاب صـغير ولا حتى فى رجل الخشـب؛ لأنهـا تمـارس حياتهـا فـى الخفـاء وتلعـب كـل أنـواع الرياضـات الصـعبة، وعلـى رأسـها التزحلـق علـى الجليـد والقفـز مـن الطـائرات بالباراشـوتات باسـتمتاع غريب عجيب لا يعرف عجز الزمن ولا يعترف به أصلا..

من هذا المنطلق قاد المخرجون فريق العمل المكون من المونتير المخرج تونى لـيش والمؤلـف الموسـيقى جـون مـارك بنتـر، إلـى جانـب أن مؤلـف الأغـانى هـو المخـرج تـود إدواردز، أى أن ثلاثـى المخـرجين قـادوا أنفسـهم تقريبـا لتنفيـذ هـذا العمل بدءا من الأوراق حتى تنفيذ غالبيـة مراحـل العمـل الأساسـية، لطـرح رؤيـة جديدة لحدوتة ذات الرداء الأحمر تعتمد على حكى نفس الحكايـة تقريبـا بوجهـات نظـر مختلفـة. فـى كـل مـرة يتغيـر الـراوى ويتـدرج موقفـه بـين الإخفـاء والصـراحة المنقوصة حتى درجـة الشـفافية مـن الصـراحة المتكاملـة، وفـى كـل مـرة تتضـح الصورة أكثر وتزداد التفاصيل من ناحيـة الكـم والكيـف. أحيانـا مـا يـتم التعامـل مـع موقف متكامل بقـانون جديـد تمامـا بعيـدا عـن الاستسـهال اليقينـى مـن البدايـة والدلالات الجاهزة فى العلـب، وأحيانـا يـتم تفسـير لحظـة مـا كانـت شخصـية مـا تفسرها بطريقة لكن الحقيقة شىء مختلـف تمامـا. علـى سـبيل المثـال وحتـى نتصور الموقف سـنجد أن الفتاة الصغيرة ذات القلنسوة الحمراء تحكـى عـن موقـف شـديد الصعوبة لهـا، بعـدما كـاد التلفريـك المعلـق يقـع بهـا مـن أعلـى نقطـة مـن السـماء وهى لا تدرى ماذا تفعل. فى هذا الوقت اسـتدعى خيالهـا صـورة جـدتها ملاذها الوحيد فى هذه الحياة، وهى تطير فى الهواء لتخبرها عن حـل المشـكلة وتنقذ حياتها، وتعيش الفتاة الصغيرة ممتنة لخيالهـا الواسـع وحاسـتها السادسـة التى جعلت الجدة تجيب على تساؤل فى رأسـها، وهى على بعد مسـافة كبيـرة منها. عندما تتولى الجدة دور الراوية وتحتل الفتاة الصـغيرة دور المسـتمعة، نتأكـد أن الجدة فى هذا الوقت كانت تمارس رياضة التزحلق الخطيرة المعتـادة بالنسـبة إليها والتى لا يعرف عنها أحد شيئا، وقد تصادف فى هـذا الوقـت أن الجـدة كانـت هى نفسـها تتعرض لمشكلة كبرى وهى وحدها فى الهواء الطلـق، وأثنـاء نزولهـا الاضطرارى فوجئت بحفيدتها فى هذا الموقـف الحـرج؛ فأخبرتهـا بصـوت عـال عـن الحل وأنقذت حياته. المسـألة حقيقة وليسـت خيـال.. علينـا أن نقـيس علـى هـذا

المثال كل أحداث الفيلم تقريبا، كما حاولنا أن نفسر منهجها فى الطرح الفكرى البصرى الخاص بها فى تقديم معالجة مختلفة حديثة لحدوة "ذات الرداء الأحمر" الشهيرة، حيث اعتمد ثلاثى المخرجين على إمكانية الحلول الإبداعية المتاحة التى توفرها بالطبيعة توجه وتقنية عالم الرسوم المتحركة الذى لا يتقيد كثيرا بالمنطق، ولن يجد متفرجا يسأل عن كيفية قدرة الحيوانات على الكلام مثل الإنسان، إلا إذا جاء السؤال على لسان طفل صغير من باب الدهشة والانبهار، وليس من باب قوانين الوراثة وتصنيفات السلالات.. استغل المخرجون المساحات الواسعة فى الغابات مع المساحات الواسعة المتاحة داخل كل شخصية، وصنعوا عالما له إيقاعه الخاص حسب تدرج كل شخصية من الخارج إلى الداخل أى من مرحلة الزيف إلى مرحلة الحقيقة. فى النهاية أصبحنا أمام عالم حقيقى له رئته الخاصة التى يتنفس من خلالها ككائن حى متكامل له مصداقيته الخاصة، وعلى أنغام موسيقية تمزج بمرح وطفولة بين عالم الإنسان والحيوان، تأخذ راحتها ويجن جنون حريتها مع انطلاقات الجدة على سبيل المثال، بينما تكبح جماح براءتها مع عملاق الغابة خاصة فى صورته الأولى.وتحيطه بالصمت المطبق بما يتناسب مع مكانته ومهابته ودقة خطوته، أو تتعامل معه من واقع النغمات الغليظة الخشنة التى تنفر، لكن بقدر محسوب كى يهيىء المتلقى لاستقبال التحول فى شخصيته عند مرحلة الكشف عنها. برغم أن الفيلم ينقصه أحيانا زيادة جرعة الموسيقية والغناء والكوميديا، فإن الأداء الصوتى الفاهم الواعى من الممثلين ساهم كثيرا فى رفع أسهم هذا العمل. أما من يشغل باله بالسؤال التقليدى "من الجانى؟؟"، فقد روى الفيلم فضوله وأثبت له فعليا أن كل هذه الشخصيات المتهمة لا ذنب لها فى شىء، وأن العنصر الوحيد المشترك بين كل هذه القصص وهما اختلفت من وجهة نظر أصحابها هو هذا الأرنب الضعيف الطيب صديق الفتاة ذات القلنسوة الحمراء صاحب المظهر المزيف أيضا، ليثبت بحق أن أصعب الحلول دائما هو أسهلها الذى يستقر كطوال الوقت أمام الجميع كالشمس، لكنهم لا يرونه؛ لأنهم لا يتوقعونه من الأصل. يستبعدونه من خانة الصح والخطأ، ولا يتعاملون معه بمنطق أن الحياة وجهات نظر مختلفة.. (٥٤٥)

### "عروس البحور/Lady In The Water"

### عروس البحور تنشر أسرارنا على صفحة المياة

بعد أكثر من سبعة أعوام على ظهور المخرج الهندى الشاب نايت شامالان أصبح من السهل التعرف على منهجه وأسلوبه والموضوعات التى تهمه والمعالجات المختلفة التى يقدمها فيما يشبه تنويعات تستمد وجودها من بعضها البعض.

نحن هنا لا نذكر جنسية المخرج من باب التوثيق وزيادة المعلومات، ما يهمنا هنا هو المرجعية التاريخية الفكرية التى ينطلق منها والتى تشير إلى العقلية الهندية التى تؤمن بتناسخ الأرواح والكائنات الغريبة والعوالم المختلفة وأسرار الروح التى لا أول لها من آخر من أمور السحر والخوارق، وهو ما يتشابه إلى حد

كبير مع العقلية الشرقية التى تسير على نفس القضيب مع فارق تأسيس الركيزة الدينية والإيمان المطلق بالقضاء والقدر وحقيقة وجود المعجزات والقيم المجردة التى لا تنتهى، وهو ما يختلف عن الموروث الأوروبى المادى الذى يقوم على العلم وثقافة الأرقام والمنطق والمجتمعات المادية الملموسة. من هذا المنطلق قدم نايت شامالان "الحاسة السادسة/Sixth Sense" ١٩٩٩ بطولة بروس ويلز وفيلمه الآخر "علامات/Signs" ٢٠٠٢ بطولة مِل جيبسون كأمثلة توضيحية دون الخوض فى كل ما قدم حتى وصلنا إلى أحدث أعماله الفيلم الأمريكى "عروس البحور/Lady In The Water" ٢٠٠٦. لهذا المخرج الفنان العنيد صاحب الفكر والأسلوب الخاص الذى يقدم موجات متوالية تنتمى كلها إلى بحر واحد.

بدأ عرض هذا الفيلم يوم الحادى والعشرين من شهر يوليو الماضى داخل الولايات المتحدة الأمريكية، وهو عمل طويل نسبيا حيث يستغرق زمن عرضه على شاشة السينما مائة وعشر دقائق. كالعادة يقدم شامالان أجواء تجمع بين الدراما السيكولوجية والمشوقة والفانتازيا، والتعامل مع مخلوقات تنتمى إلى ما وراء الطبيعة وميثولوجيا الشعوب أى الموروث الشعبى المتداخل فى الموروث الدينى. فيما يبدو أن مشاركة شامالان فى الإنتاج منحته الكثير من الحرية ليقتحم عوالم أغرب من الإنسان، لكن إذا دققنا النظر فسنجد أنه لا يهمه الغوص داخل هذه العوالم فى حد ذاتها مثل عالم الأرواح فى "الحاسة السادسة" وعالم الكائنات الفضائية مثل فيلمه "علامات" ولا عالم سكان الماء مثل فيلمه الحالى، هذه العوالم كلها مجرد وسيلة ينطلق بها المخرج شامالان ويستخدمها كجسر ليرسم خط سيره دائما من خارج الإنسان إلى عالم غريب إلى خارج الإنسان مرة أخرى، وأخيرا يصل إلى غايته وهى استكشاف ما بداخل الإنسان من أسرار وتركيبات أولا وأخيرا ربما لا يعرفها هو عن نفسه إلا إذا تعرض إلى اختبار قاس إلى حد صغير أو كبير. وفى النهاية لابد أن يعرف ماذا يريد من هذه الحياة وما هو هدفه، وعليه أن يستند إلى الإيمان بأى قيمة أو إلى الإيمان الدينى فى ظل وجود أخيه الإنسان الذى يتفاهم معه ويطمئن إليه ويثق به سواء كان من العائلة أم من الجيران. من الطبيعى أن تقوم هذه التجارب التى يختارها السيناريست والمخرج شامالان على طرفى الحياة والموت أو العكس، وهى من أهم الركائز التى تقوم عليها الثقافة الهندية ومازالت مستمرة فى الموروث الشعبى النفسى الظاهر والباطن حتى الآن.

هذه المرة اختار السيناريست والمخرج نايت شامالان عالمين ليسا متوازيين ولا متقابلين، لكنهما فى الحقيقة متداخلين فى بعضهما البعض من السهل أن يتعلم كل منهما من الآخر، هما عالم الإنسان وعالم البحار. أكد المخرج على فكرته هذه من البداية من خلال وسيلتين: أولا - استخدامه قبل مشاهد الحكى السينمائى بعض الرسوم التوضيحية الكاريكاتورية التلقائية تذكرنا برسومات الإنسان الأول على الكهوف، مصحوبة بصوت سارد شارح يؤكد عمق العلاقات الوطيدة القديمة بين عالم الإنسان وعالم كائنات البحار، ثم اختتم هذه المقدمة بعبارة مهمة تؤكد أن الإنسان هو المخطىء؛ لأنه لم يتعلم شيئا من العالم الآخر.. ثم انتقل إلى الوسيلة الثانية من خلال عالم الإنسان بصفة عامة الذى

جسده المخرج وكثفه على هيئة عمارة كبيرة تضم جنسيات وعقليات وأعمار وتوجهات وشخصيات مختلفة، محورها الرئيسى والعنصر المشترك بين كل هذه الشقق الذى لابد أن يتفاهم معها بالإجبار هو المشرف على كل أعمال صيانة ونظافة العمارة الكبيرة السيد كليفلاند هيب (باول جياماتى)، الذى يعيش مرحلة الأربعينيات من عمره ويجتهد جدا فى عمله بمنتهى الأمانة والصبر والتقدير والفهم لكل الشخصيات والجنسيات المختلفة أمامه من سكان العمارة من حيث الحالة الآنية التى يعيشها هذا الشخص، مع الأخذ فى الاعتبار أن روح الود السائدة داخله أو على الأقل اللاعداء وعدم تدخله فى شئون الغير ومعرفة حدوده جيدا والمراعاة التامة للمرجعية التاريخية والثقافية والاجتماعية والنفسية لكل منهم، هى الفيصل فى تقبل الجميع لوجود هذا المشرف باستمرار بينهم. ربما اعتقدنا فى البداية أن كل هذه المواصفات تنبع من الخبرة الكبيرة التى اكتسبها المدعو كليفلاند من الحياة من واقع عمره، ومن واقع مهنته التى تقذف على رأسه العديد من النماذج البشرية المختلفة وتديرها فوق أكتافه مثل طاحونة الهواء، لكن كان هذا الاعتقاد قبل أن نكتشف السر الخطير الذى يخبئه هذا الرجل، الذى نلاحظ ندرة ابتسامته المختلطة بالحزن الدفين الداكن دائما، وانعدام ضحكته التى يبدو أنها لم يرد ذكرها فى كتالوج تركيبته الدرامية أبدا. أو ربما يكون أحدهم قد مزق صفحة لحظات الصفو الإنسانية بداخله عمدا مع سبق الإصرار والترصد، هذا التخمين الأخير هو ما سيكشف عن نفسه بالفعل فيما بعد..

هذا الرجل المسالم المختبىء داخل قوقعة ذاته يفاجأ ذات يوم بالفتاة العارية الجميلة ستورى (بريس دالاس هوارد) واسمها يعنى باللغة العربية "حكاية"، وهذه الفتاة حكايتها حكاية بالفعل لأنها عروسة بحور خرجت من عالمها إلى عالم الإنسان حسبما رسمت لها الأقدار، وقد بنت لنفسها عالما صغيرا كاستعارة للعالم الكبير الذى تركته فى حجرة صغيرة أو ما يشبه الكهف داخل حمام السباحة الذى يستخدمه سكان العمارة الكبيرة التى يتولى المدعو كليفلاند الإشراف عليها. المشكلة الآن أنها لابد أن تعود إلى عالمها المائى فى موعد محدد، لكن لسبب ما هناك حيوان ضخم أشبه بالكلب يرفض عودتها بعكس ما تعتقد هى، قد اتضح لاحقا أن هذا الوحش الذى لم نر إلا خياله تقريبا أو أجزاء ضئيلة جدا منه يعرف جيدا ما لا تعرفه هى.. هذه الفتاة هى سيدة البحور القادمة التى ستحكم وتملك وكل شىء، مع أنها ترى فى نفسها أنها بلهاء لا تملك القدرة على القيادة، لكن يبدو أن القدر رتب لها التماس والتعايش مع عالم الإنسان لتعرف قدر نفسها جيدا..

عندما جاء الناقد السينمائى المكفهر دائما هارى فاربر (بوب بالابان) ليسكن العمارة، رافقه كليفلاند ومنحه نبذه صغيرة عن أهم سكان كل شقة ليمنحنا نحن أيضا الفرصة للتعرف عليهم والإمساك بمفاتيحهم، مثل الرجل الأسمر دورى (جيفرى رايت) المغرم بحل الكلمات المتقاطعة وهو عبقرى بالفعل فى هذا الأمر، ومعه ابنه الأسمر الصغير جوى (نواره جراى-كابى)، وهناك مجموعة أصدقاء من أمريكا اللاتينية مهووسون بالموسيقى وبارتكاب كل الممنوعات مثل تدخين السجائر فى الغرف باستمتاع مثير وتلذذ غريب. وهناك الرجل صاحب الشخصية

القوية والرأى المُهاب السيد ليدز (بل إروين)، وهناك الكاتب الشاب فيك ران (نايت شامالان) الذى يكتب كتابا عن الأفكار السياسية وشقيقته الطيب المرحة آنا ران (ساريتا شودهورى). وهناك أيضا العائلة الصينية وعلى رأسها الفتاة المتعلمة الناضجة المرحة سون (سندى شيونج) التى تتلقى دراستها فى إحدى الجامعات الأمريكية، ومعها والدتها الصينية (جون كويوكو لو)، التى مازالت متمسكة بلغتها المحلية وترفض تعلم اللغة الإنجليزية مطلقا. هذه السيدة فى الواقع تلعب واحدا من أهم الأدوار الرئيسية فى هذا العمل بصفتها الراوى الرئيسى للأحداث قبل أن تقع؛ لأن والدتها التى لم نرها كانت تحكى لها وهى صغيرة "حكاية عروس البحور" التى تخرج من الماء إلى عالم الإنسان. لا نقصد هنا الحكى بمعنى مجرد انتقال الحدث من هنا إلى هناك، لكن المهمة الأخطر لهذه السيدة هى قدرتها على حل الكثير من الرموز والشفرات وتحليل العلامات التى تبدو مستغلقة أمام الجميع. نلاحظ هنا أننا حددنا الكثير من الرموز وليس كل الرموز؛ لأن كل ما اختفى عن المعرفة أو التفسير بالنسبة لهذه الأم الصينية أصبح محل بحث عند المدعو كليفلاند مع عروس البحور ستورى، ثم مع بقية سكان العمارة المتعددى الاتجاهات والميول حتى تحولت مسألة رجوع عروسة البحور إلى عالمها إلى قضية قومية تخص الجميع، فى مباراة قوية بين سكان عالم الإنسان العادى وسكان عالم البحار العجيب.

من البداية حاصرنا المخرج نايت شامالان فى عالم منزرع داخل المياه من كل جانب، من خلال حمّام السباحة أو من خلال الأمطار المستمرة أو من خلال صنابير المياه داخل الشقق، أو من خلال الحديث الذى لا ينقطع عن المياه طوال الوقت حتى كاد البلل يتسلل إلى مقاعد المتفرجين.. من الطبيعى ارتباط مثل هذا العالم بجو من الإثارة والترقب، خاصة إذا كان الأمر يتعلق بمطاردات ومحاولة قتل واستجماع معلومات ومحاولات تحليل ومرات كثيرة من الخطأ ومرات قليلة من الاستنتاجات الصحيحة، مع الحرص على المزج كما قلنا بين العالمين معا لاستكشاف أسرار كل منهما فى مرآة واحدة لكن من زوايا مختلفة. الفارق بين فيلم الإثارة والتشويق وبين فيلم الرعب كبير تماما. يعى المخرج هذه الفوارق جيدا وقاد طاقم عمله المكون من مدير التصوير كريستوفر دويل والمونتيرة باربرا توليفر والمؤلف الموسيقى جيمس نيوتن هوارد ومصمم الديكور لارى دياس ومصممة الملابس بيتسى هاينمان ليسيروا جميعا فى مركب واحد، يقودهم إيمان المخرج المتكامل أن هناك أمورا غريبة فى الحياة ليست مجرد تسلية، ولا يصح أن نتعامل معها على أنها هراء أو مبالغة أو حدث لا وجود له. الدليل على ذلك أن حكاية ما قبل النوم هذه التى كانت تحكيها الجدة الصينية لابنتها العجوز الآن عن عروس البحور هى حقيقة بالفعل ونحن نتابع أحداثها أمامنا فى الواقع، لهذا لم يلجأ المخرج إلى إلهاء المتلقى عن الخطاب الفكرى الذى يريد طرحه باستعراض عضلاته التكنولوجية فى تجسيد هذا الوحش الكامن فى الظلام بعينيه الحمراء، وأيضا لم يغر قنوات استقبالنا بصنع أى زوائد جسدية لعروسة البحور مثل الذيل أو الخياشيم أو القدم الزعانف أو ما شابه، بل على العكس فقد صورها كمخلوق عاد جدا لا تفرقها أبدا عن أى إنسان.

من البداية حاول شامالان زرع كل بذور التوتر فى كل مكان مستغلا كل موقف

وحركـة ولفتـة وجملـة وكلمـة ولحظـة صـمت، مـن خـلال اختيـار زوايـا غريبـة غيـر تقليدية أو متوقعة تتسلل من بعيد أو بالعكس تقترب أكثر مـن الـلازم مـن منطقـة مفترض ألا يراها الطرف الآخر عند الشخص الواقف مثلا. كثيـرا مـا يحـرص المخـرج على السير بكاميراته فى خطوط هندسية واضحة مثلما يستعرض مكان ما طوليـا أو عرضيا، فى ظل مونتاج شـديد الحـذر دائمـا مـا ينبـىء عـن لحظـة خطـر قادمـة كأقرب ما يكون، إن لم يكن الخطر يحوم حول الجميع بالفعـل ولا أحـد يـدرى. أكثـر مشاهد هذا الفيلم حيوية من ناحية الحدث والحركة ومـنهج تعامـل الطـاقم خلـف الكاميرات هى مشاهد الأسرة الصينية بفعل مرح وانطـلاق الفتـاة الصـغيرة التـى تحرك المياه الراكدة فى العمارة الصغيرة والعالم الكبير بملابسـها المثيـرة وروحهـا البسيطة ومرحها الدائم وثقافتها الواسعة، بالإضافة إلى الدور الحيوى الذى لعبتـه الجـدة كمـا سـبق وأوضـحنا مـن قبـل. يختلـف ذلـك عـن طبيعـة المـرح والحيويـة القادمين من عالم مجموعة الأصدقاء الذين نراهم جالسين معظم الوقـت، لكـنهم يمـلأون فـراغ أنفسـهم بطـريقتهم التـى تعجـبهم هـم ولا أحـد غيـرهم. وعنـدما احتاجت عروس البحور من أجل مغادرة عالم الإنسـان إلـى حـارس يسـيطر علـى هذا الوحش الرهيـب كمـا تـذكر الحدوتـة، وإلـى شـقيقات يحمونهـا مـن كـل شـر بالصبر والقوة والحب والقـدرة علـى الحيـاة، وإلـى قائـد مـاهر يـأمر فيُطـاع، وإلـى شخص تلقائى مضطلع على الغرائب يحل الرموز السرية، سـاهمت هـى دون أن تقصد فى اجتماع كـل سـكان العمـارة علـى هـدف واحـد ليسـتكشـف كـل مـنهم نفسه ويصرح بصوت عال دون خجل بما يملك وما لا يملك بعـد إزاحـة السـتار عـن الأسرار، مثلما حدث مع مشرف العمارة كليفلاند الذى اكتشفنا أنـه كـان يومـا مـا طبيبا ناجحا لكنه يعاقب نفسه أشد العقاب؛ لأن الأشرار هجمـوا علـى بيتـه فـى غيابه وقتلوا زوجته وأطفاله دون ذنب جنوا. لهـذا قـرر اعتـزال الحيـاة وكـل شـىء؛ لأنه لم يعد يثق بأى شىء ولا حتى بنفسه..

صحيح أن هناك بعض اللحظات الكوميدية فى الفيلم، لكنه مع ذلك تنقصـه روح المتعة والغرائبية التى نجدها على سبيل المثال فى عالم عـلاء الـدين والمصـباح السحرى أو عالم السندباد كعـالم متكامـل قـديم. مـازال السيناريسـت والمخـرج نايـت شـامالان يغـازل المتلقـى صـاحب الخيـال الواسـع ويحـاول أن يلبـث العصـر الحديث روح الثقافة القديمة، ونجح بالفعل مرة نجاحا سـاحقا مـع فـيلم "الحاسـة السادسة"، لكنه تراجع إلى حد ما مع فيلم "إشارات" واتسعت الفجوة قلـيلا هنـا رغم مجهوداته التقنية. إذا عاد شامالان مرة أخرى إلى قدر محتمـل ومقبـول فـى خوض عوالم ما وراء الطبيعة، أو إذا اتجه مباشرة إلى تجسـيد عـالم البحـار علـى سبيل المثال قلبا وقالبا من البداية إلى النهاية، فسنجده يقترب من المتلقى كما حدث من قبل ويتواصل معه بشكل أكبر وأكثر قربا. مع ذلك يحسـب لـه اسـتمراره وعناده فى تمرده علـى قوالـب السـينما الأمريكيـة المعروفـة بالتيـك أواى، مثلمـا فعل غيره الكثيرون وكان الثمن الفادح فقدانهم إكسير هويتهم وكنز ثقـافتهم بغيـر رجعة.. (٥٤٦)

## أفلام الصيف المصرى لا تشبع ولا تروى

مازلنا ندور فى حلقة مفرغة مع أفلام الصيف التى يجتاح أغلبها السينما المصرية كهجوم البربر، وهى فى الواقع تلهينا بكثرتها ومحاولات التنكر وراء ملابس وقناع البهلوان وماكياجه الصارخ عن حقيقتها القبيحة المخيفة، التى تستهدف هدم الذوق العام وخلخلة البنية التحتية لعقول المواطنين عامة والأجيال الجديدة خاصة حتى يستقر المقياس الوحيد فى الوجدان ليكون بمنطق "أيهما أفضل.. السيىء أم الأسوأ منه؟!!". بالتالى علينا ألا نشتكى أو نتبرم، ثم علينا حجب عقولنا وتراثنا وإلقاء رأسمالنا العلمى الفكرى فى الهواء، ونحمد الله على كل السيء الأفضل من الأسوأ جدا بمنطق أنه ليس فى الإمكان أبدع مما كان..

من منطلق هذه السلبية تراجعت مع الأسف الأفلام المصرية الجيدة من ناحية الكم والكيف فى هذا الصيف حتى لحظة كتابة هذا المقال، لم نر منها سوى أفلام تتصاعد فيها درجة الافتعال والسذاجة مثل الفيلم الساذج "العيال هربت" ٢٠٠٦ إخراج مجدى الهوارى وسيناريو أحمد البيه بطولة حمادة هلال وشريف رمزى ومحمد نجاتى وصلاح عبد الله، الذى يكاد يكون خليفة حسن حسنى الجديد حيث يقوم بنفس الوظيفة تقريبا، وهى تسخير كل خبرته المسرحية فى إطلاق الإفيهات والارتجال، المهم هو استقطاب أكبر قدر من الضحكات بمنطق ميكيافيللى الشهير أن الغاية تبرر الوسيلة.. من بين كم الأفلام المعروضة حتى الآن استلفت نظرنا نقطة بعينها تخص اختيارات وأداء الممثلين، ونقصد هنا الفنان أشرف عبد الباقى بصفة خاصة.. ينتمى فيلم "لخمة راس" تأليف أحمد عبد الله وإخراج أحمد البدرى إلى نوعية الأعمال البلهاء التى تدعى وتقنع نفسها وتريد إقناعنا بالزور أن التسلية وحدها مهما كانت ضحلة سبب كاف لتقديم مجموعة مشاهد سينمائية متناثرة، يتم تصنيفها بمنطق غسيل العقول وبالإكراه كفيلم سينمائى! لكن ما أدهشنا فى هذا العمل أن يكون بطله فنان مثل أشرف عبد الباقى تقبل منه الجمهور بشكل ما بعض الأدوار الصغيرة فى قيمتها وليس فى مساحتها، لكن ذلك كان فى البدايات عندما كان يسيطر على سوق السينما نجمان فقط ثم فرغت الساحة فجأة من كل شىء، وكان لابد لكل منهم أن يلحق بالموجة ويصبح بطلا وإلا لن تأتيه هذه الفرصة الكريمة مرة أخرى أبدا فى زمن مريض لا يفرق بين قامة وأخرى. لكن بعد تقديم أشرف عبد الباقى فيلما جميلا مثل "خالى من الكولسترول" رغم كل ما لاقاه من هجوم وحصار ونفى كدلالة دامغة على نجاحه وخوف الكثيرين منه ومن نوعيته الجادة والرفيعة فكرا وفنا، فإنه يفاجئنا بمبدأ قبوله نوعية هذه الأعمال بل وافتخاره بها على الأقل علنا. كيف يسير المنحنى بهذا الشكل العكسى؟! هل هو بالفعل مقتنع باختياراته وبما يفعل؟ أم أنها حالة واضحة من اليأس والإحباط؟؟ أما أنها متطلبات الحياة المادية التى لا ترحم؟؟ أم أنه يحسبها بلغة العصر التى تؤكد أن "فيلم يفوت ولا حد يموت"؟؟؟!.

مثلما حيرنا أشرف عبد الباقى توقفنا بحيرة أيضا أمام الفنانة بشرى التى

اجتهدت فى أداء دورها فى الفيلم المصرى "عـن العشـق والهـوى" ٢٠٠٦ تـأليف تامر حبيب إخراج كاملة أبو ذكرى، وإذا بها تزج بنفسها فى فيلم سخيف لا معنى له مثل "العيال هربت"، وكأنها أصبحت ترتدى وجهين متناقضـين فـى وقـت واحـد. لم نعد ندرى نصدق من ونكذب من؟ بالطبع نحن لا نتكلم عن واقع مثالى ولا مـن تحت مقاعدنا فى المدينة الفاضـلة، ونعلـم جيـدا أن الظـروف العامـة تـتحكم فـى الكثير من الأمور إن لم يكن كلها تقريبا، وأن هناك مـا يسـمى بمرحلـة الاختيـارات الأولى من باب الانتشار وإثبات الـذات والوجـود كـى لا ينسـوا الفنـان ويـذهب مـع الـريح، بالإضـافة إلـى أعبـاء الحيـاة التـى تـزداد ضـراوتها لحظـة بعـد لحظـة علـى الجميع. وكم من أفلام صغيرة وقليلة القيمة وضعت أقدام ممثلـين شـباب وقتهـا على أول الطريق بمنطق الاعتراف بعدم الحق فى الاختيار، لكن العبـرة بعـد ذلـك بما يرسم كل فنـان لنفسـه وكيفيـة احترامـه لموهبتـه وتوجيهها وتسـويقها فـى الطريق الصحيح، خاصة إذا كان مثـل بشـرى المثقفـة التـى تجمـع بـين مـوهبتى الغناء والتمثيل.

لكننا لم نعد نندهش أبدا من اختيارات الممثلة عبلة كامل مثل فيلمها الجديـد "عودة الندلة" ٢٠٠٦ إخراج سعيد حامد، رغم كونها الوحيدة التى يُكتـب لهـا الآن أفلام تفصيل على مقاسها تماما. فى هذه الحالة نحن لا نحتاج إلى توجيه نفـس الأسئلة السـابقة لا إليها ولا إلـى أنفسـنا؛ لأن الـدليل واضـح لكونهـا تختـار نفـس الخط والأسلوب النمطى الممل الذى لا يتغير سنوات طويلة، وهى وحـدها تعتقـد أن ما تفعله يدخل فى نطاق التمثيل التلقائى والسهل الممتنع، مع أن أدائها فى الحقيقة لا يمت بصلة لأى شىء على الإطلاق..

تجربة وحيدة فريدة تقف وحدها بشراسة وبقوة مغامرة الشـباب فـى مواجهـة الردىء والمتوسط، تتمثل فى الفـيلم المصـرى "أوقـات فـراغ" ٢٠٠٦ تـأليف عمـر جمال ومحمود مقبل محمد و إخراج محمـد مصطفى، حيـث قـدم منتجـه حسـين القلا مجموعة من الممثلين الشباب هم راندا البحيرى وأحمد حـاتم وصـفا وكـريم قاسم، متحديا منظومة السوق المهيمنة التى تفرض أسـماء وموضـوعات بعينهـا. مهما كانت النتيجة فهـى تجربـة تحمـل كـل أعـذارها لقلـة خبـرة معظـم العناصـر الأسـاسـية، لكنها مغامرة فنيـة جريئـة جـديرة بـالاحترام وتسـتحق قـراءة تحليليـة منفصلة بعيدا عن هذه البانوراما العامة لأفلام الصـيف، ويمثـل نغمـة نشـار تبشـر بهارمونية مطلوبة وهـذه هـى المفارقـة.. فضـلنا التركيـز هنـا علـى فيلمـى "عـن العشـق والهوى" و"عمارة يعقوبيان" وحدهما..

عندما تعرضنا إلى الفيلم السـابق "ملـك وكتابـة" للمخرجـة كاملـة أبـو ذكـرى، ذكرنا أن أهم ما ينقصه باختصار شـديد هو بـث الحيويـة فـى روح المشـاهد حيـث تبدو الأمور فاترة أكثر من اللازم، وأحيانا ما يعلو صوت الكلمـة علـى صـوت الصـورة السـينمائية بكل تفصيلاتها ومناطق تأثيرهـا. لكـن الحـال يختلـف هنـا مـع فيلمهـا الأحدث "عن العشق والهوى" الذى يعانى من نفس الحالة، لكـن هـذه المـرة لـم تسعفه كلمـات السـيناريو المكتوبـة للمؤلـف تـامر حبيـب التـى تعـانى أصـلا مـن انفـلات الأمـور مـن بـين يـدى السـيناريسـت، وعـدم اسـتطاعته تطـوير المواقـف بالشـكل الإيجابى ليستفيد من اللحظة التـى يقـدمها بشـكل متصـاعد لـيس مـن ناحية الحدث، بل من ناحية التفاعل والتـأثير داخـل المتلقـى. تمامـا مثلمـا وجـدنا

فى فيلمه الشهير "سهر الليالى" الذى نال شهرة طاغية بسبب عبارة "للكبار فقط"، أكثر من شهرته التى حققها بسبب مستواه الفنى. كما أن بعض الجرأة فى طرح العلاقات العاطفية النفسية والجسدية بين الرجل والمرأة، ونبش ولو واحد بالمائة من المسكوت عنه فى هذه المنطقة المحظورة تماما والحساسة للغاية لا يعتبر وحده بارافان ضخما لتقديم عمل فنى متوسط. صحيح أنه لا توجد فى الفن فكرة قديمة وفكرة جديدة وأن العبرة دائما بالمعالجة والبناء والمبررات والأهداف والنتائج، لكن أوراق السيناريو هنا هى منبع المشكلة الأول من حيث الفكرة المستهلكة والمعالجة التقليدية معا.

يضم الإطار العام فى حلقة العلاقات الدرامية الشاب الثرى عمر (أحمد السقا)، الذى يرتبط ببنت الحارة الفقيرة وطالبة معهد الموسيقى عالية (منى زكى) التى تعيش مع شقيقتها الكبرى فاطمة (غادة عبد الرازق)، وهى تعلم جيدا أن فاطمة تمارس البغاء كى تحصل على أموال لتستكمل شقيقتها دراستها. وكعادة أفلام السينما المصرية المحفوظة داخل موروثنا الفنى، يتدخل شقيق عمر الأكبر (طارق لطفى) ويكشف سر فاطمة لعمر ويفترق الحبيبان بدون أى مواجهة. ثم تدخل المخرجة فى مرحلة زمانية أخرى من خلال مونتاج درامى لننتقل إلى ما بعد سنوات من هذا الانفصال والكسر الذى اخترق براءة الحب الأول، لنجد عالية تحمل فى أحشائها طفلا من جارها المدمن أشرف (مجدى كامل) الذى يحبها أكثر من اللازم، رغم تأكده أنه قلبها مازال متعلقا بعمر. أما عمر نفسه فقد أصبح متزوجا من قسمت (بشرى) وأنجب منها، لكنه لا يصبح سعيدا إلا عندما يتزوج سكرتيرته سلمى (منه شلبى) التى انفصلت هى الأخرى عن زوجها على أثر علاقة حب أول فاشلة فى حياتها لم تستطع نسيانها، بينما يكافىء القدر فاطمة وعالية بظهور منتج الشرائط (خالد صالح) الذى يتزوج الكبرى ويغفر لها ثم يأخذ بيد الصغرى فى عالم الفن. هذه النوعية من الأعمال هى ما يطلق عليها الجمهور من كم الضحايا الضخم المصطلح الدارج "فيلم عربى"، أى أنه يدور فى نفس النماذج مرددا لبعض من علاقات فيلم "الوسادة الخالية" مع الفارق. حاولت المخرجة التعامل مع الحارة المصرية ونقيضها فى عالم الأثرياء بشكل مختلف حاد، لكنها أضداد تنقصها المصداقية والعمق حيث تتعامل مع مظهر الأشياء وليس مخبرها. حاولت المخرجة مع مدير التصوير سامح سليم ومونتاج دينا فاروق وموسيقى هشام نزيه وديكور تامر إسماعيل وملابس ناهد نصر الله طرح وجهة نظرها فى مساندة بعض العلاقات أحيانا، أو ترك الشخصيات تدبر أمورها بنفسها بحيادية أحيانا أخرى، لكن نمطية القضية والمعالجة وأداء منى زكى وأحمد السقا المقولب شبه المكرر والمحفوظ بالكلمة واللفتة ثبت الفيلم فى منطقة متوسطة، وتجمدت بعض المشاعر التى يفترض أن تكون متأججة تحمل إحالات متنوعة. ولولا بعض دفقات الأداء التمثيلى المجتهد من غادة عبد الرازق وبشرى وخالد صالح لدبت البرودة فى أنحاء العمل، خاصة مع ترهل الإيقاع لحظات ليست قليلة وحوار سلبى متوقع، مما أدى إلى الإحساس بالتطويل والملل مبكرا أكثر من اللازم..

كل ما هنالك أن الفيلم المصرى "عمارة يعقوبيان" ٢٠٠٦ المأخوذ من رواية د.علاء الأسوانى بنفس الاسم سيناريو وحيد حامد وإخراج مروان حامد، يتماس

بشـكل أو بـآخر مـع شخصـيات بعينهـا أو أحـداث بعينهـا فـى المجتمـع المصـرى المعاصر، مما اعتبـره الجميـع جـرأة متناهيـة وتناسـوا أننـا لا نسـتمع إلـى خطبـة سياسـية ولا نشاهد فيلما تسجيليا بل عملا سينمائيا متكاملا يستمد مصـداقيته من داخل بناءه وعالمه، وليس مـن مـدى ارتباطـه بشخصـيات أو وقـائع حقيقيـة.. مالنا نحن ومال المصدر؟ هل نستطيع مثلا اعتبار فيلم "ريـا وسـكينة" لصـلاح أبـو سيف عملا عظيما صادقا قبل المشاهدة، لمجرد أنه يسـتمد أحداثـه مـن جـرائم حقيقية نفـذتها عصـابة حقيقيـة؟! لـو كـان الأمـر كـذلك لمـاذا لـم يـنجح الفيلمـان السـينمائيان "عودة ريا وسـكينة" أو "إسـماعيل يـس يقابـل ريـا وسـكينة" بـنفس القدر مثلا؟! هل نستطيع التعامل مع فـيلم "ريـا وسـكينة" بوصـفه أفضـل مـن أى فيلم آخر يتناول جرائم العصابات لمجرد أنه مستمد من وقـائع حقيقيـة؟!!! منطـق مغلوط وقلب حقائق وبديهيات غائبة يريد أصحابها الاحتماء وراء جرأة مزعومة تحت مسـمى كشـف الفسـاد، مع أن مشاهدة الفيلم تكشـف عـن منـاطق ضـعف كثيـرة من الناحيـة الفنية، كما أن الرواية ذاتها التى أثارت كل هذه الضجة بـنفس منطـق جرأة التماس مع الواقع هى فى الحقيقة رواية متوسطة مـن حيـث البنـاء الفنـى وتركيب الشخصيات وصياغة الأحداث.. مع ذلـك لـم يسـتطع السيناريسـت وحيـد حامد التغلب على مشكلات الرواية الفنية، ولم يستطع السيطرة هو الآخـر علـى كل هذا الكم من الشخصيات والعلاقات، وتعامل مع العديد من القضايا بمنطق من ينظر إلى عمارة يعقوبيان، مهما كانت استعارة رمزية للمجتمـع المصـرى المعاصـر من الخارج وليس من الداخل، لم يحدث أن تعمق فـى مشـكلة بعينهـا مـن حيـث الأسـباب والنتائج بقوة وليس بالإخبار.. العبرة ليسـت بكـم المشـاهد ولا بمحاكـاة الواقع محاكاة عمياء، لكن بالكيف الذى يتم فيه طرح أى قضية مثـارة مهمـا كانـت بساطتها أو خطورتها. إذا كنا نسـمى هـذا العمـل بـالفيلم الجـرىء، فمـاذا نطلـق على أفـلام المخـرج الراحـل الكبيـر عـاطف الطيـب خاصـة "ضـد الحكومـة" و"ليلـة ساخنة"؟! أما عن مشاهد الشذوذ الجنسـى التى يتصور البعض أنها جديدة على السـينما المصرية، فهذا ليس صحيحا مثلها مثل تناول فساد شخصـيات سياسـية كبيرة لها ثقلها..

تضم عمارة يعقوبيان كل نماذج الفساد فـى المجتمـع دون أى نمـوذج مضـىء واحد ولو بنسـبة ضئيلة وهو أمر غريـب. هنـاك ابـن الباشـوات السـابق المهنـدس زكى (عادل إمام) الذى لم يتزوج رغم تقدم عمـره ولـه علاقـات نسـائية متعـددة، يعيش مع خادمه المخلص (أحمد راتب) وشـقيقته البغيضة (إسـعاد يـونس) التـى تطرده من الشقة بحجة أفعاله رغم أنها أسوأ منه. أما هـو فمـازال يحـب المغنيـة الأجنبية كريسـتين (يسـرا)، لكنه فى النهاية يتـزوج مـن سـاكنة السـطوح الفقيـرة (هند صبرى) التى لا تصدق أنها نجت من الفقر ومن جارهـا المقـزز (أحمـد بـدير) ومن حبيبها السـابق (محمد إمام)، هذا الشاب البرىء الجامعى سـابقا والمتطرف الدينى الإرهابى حاليا. أما الحلقة الدرامية الموازية فتضم الحاج محمد عـزام (نـور الشـريف) رجل الأعمال الثرى الـذى ارتكـب كـل شـىء، حتـى تحـول مـن ماسـح أحذية إلـى عضـو مجلـس شـعب وواحـد مـن أكبـر رجـال الأعمـال، ويشـاركه الآن صورته المصغرة أى ابنه (تامر عبد المنعم) الـذى لا يمـانع فـى زواج أبيـه بالأرملـة الشـابة (سمية الخشـاب)، طالمـا أنهـا لا تضـر مصـالحه وطبقـا للشـرع كمـا يؤكـد الحاج والده دائما، والاثنان يعرفان كيف يديران أمورهما مع صاحب المعـالى كمـال

الفولى (خالد صالح) الذى يسهل كل شىء مقابل كل شىء. تضم الدائرة الثالثة التى تثير ضجة وضحكات الجمهور الصحفى الشهير حاتم (خالد الصاوى) الشاذ جنسيا الذى يغوى المجند الفقير (باسم سمرا) على مدى عدة مشاهد من باب التكرار الزائد. بعيدا عن كل هذا الضجيج الإعلامى المبالغ فيه تماما، سنجد الكثير من الشخصيات تؤتى أفعالا لا منطق لها وتتناقض مع طبيعتها وتركيبتها.. كيف تحول الشاب الجامعى إلى متطرف دينى هكذا بدون أى مقدمات لمجرد دخوله المسجد مرة، بل وتنصيبه أميرا وقائدا فجأة مع أنه شخص فقير سوى كما كان يبدو. لكن الفيلم يريد تحويله إلى إرهابى ولا يعرف كيف؛ فهذه مشكلته وحده! مثال آخر من التناقض نراه فى شخصية زوجة الحاج التى تبدى تقززا شديدا من علاقتها الجنسية به، وإذا بها فى المشاهد التالية مباشرة تستحلف زوجها أن يظل معها أطول فترة ممكنة! ثم تناقض نفسها للمرة الثالثة عندما تزف إليه خبر حملها منه بمنتهى السعادة والأمل وافتخار الأنثى الى كانت تحتقر مهانتها منذ لحظات قليلة فقط!! لكن الفيلم أراد أن يلهينا فشغلنا فى قضية إجبارها على الإجهاض وما شابه، ليدخلنا برؤوسنا فى معاناة المواطن المصرى أيا كان، حتى لو كان دون مبرر أو سبب حقيقى ممنطق.. بقدر الإمكان حاول المخرج مع مدير التصوير سامح سليم والمونتير خالد مرعى والمؤلف الموسيقى خالد حماد ومصمم الديكور فوزى العوامرى ومصممة الملابس ناهد نصر الله تقديم اجتهادات تستوعب كل هذه الخيوط التى أفلتت من يد السيناريست والمخرج، لكن يظل أسلوب عادل إمام هو المسيطر على كل مشاهده بصفة خاصة، بينما أفلت منها ولو قليلا بعض المشاهد الأخرى لنور الشريف بصفة خاصة، وكأن هناك مخرجين للفيلم وليس مخرجا واحدا.. بقدر ما استطاع خالد صالح كأغلب الأحوال التمثيل حسب رؤيته هو دون الانسياق وراء الآخرين، بقدر ما أكثرت الممثلة هند صبرى من إفلات فرص حقيقة من بين أيديها مثلما فعلت فى فيلم محمد خان "بنات وسط البلد" دون سبب واضح اللهم إلا أنها ثقة زائدة أو حسبة خاطئة أو تعجل سينقلب إلى نتيجة عكسية.. (٥٤٧)

### "بدون حجاب/Unveiled"

### أكون أو لا أكون فى ثقافة المسكوت عنه!

مع الاعتذار للاستعارة الصريحة لأشهر عبارة كتبها وليم شكسبير على لسان بطله هامت "أكون أو لا أكون؟ تلك هى المسألة"، فقد وجدناها تجرى فى عقولنا وعلى لساننا دون قصد ونحن نشاهد هذا الفيلم الألمانى المثير للجدل الفكرى العقائدى إلى حد كبير، ومن الجائز أن يجرح مشاعر البعض أيضا..

العمل الذى نقصده هنا هو الفيلم الألمانى النمساوى "بدون حجاب/Unveiled" ٢٠٠٥ إخراج الفنانة الألمانية أنجلينا ماكارونى، التى قدمت من قبل مجموعة أفلام حققت نجاحا طيبا فى بلادها وعلى المستوى الدولى مثل "كل شىء سيكون على ما يرام/Everything Will Be Fine" ١٩٩٧ الذى عرض لأول مرة بمهرجان هامبورج السينمائى ونال عدة جوائز عالمية، وفيلمها الآخر

"انتقام ملاك/An Angel's Revenge" ١٩٩٨. علّمنا الموروث الثقافى الفنى أن الأفلام التى تدور عن المرأة فى إيران تتناول دائما قضية قهر حريتها كجزء من كل المجتمع المتكامل فى ظل الحقبة السياسية التى تلت ثورة عام ١٩٧٩، بالطبع هناك محاذير رقابية صارمة يعرفها الجميع ويحفظونها عن ظهر قلب كفنانين وكجمهور داخل وخارج إيران. لكن كل هذا إذا كان الفيلم تمويلا محليا إيرانيا ويخضع لسلطة رأس المال الصارمة التى لا تعرف التسامح أو حلول البين بين. أما إذا كان التمويل خارجيا مثل الحال فى فيلمنا هنا الذى وجد ضالته فى التمويل الألمانى النمساوى، فالأمر سيختلف بكل تأكيد وستتاح الكثير من الحريات فى القضايا المختارة والأفكار المطروحة والمعالجة السينمائية المستهدفة. فى هذا السيناريو الذى كتبته أنجلينا ماكارونى وجوديث كاوفمان سنجدنا أمام قضية غريبة على المجتمع الإيرانى المنغلق جدا ولا يسمح أبدا بالبوح بما هو مسكوت عنه، وهو ما يتجسد من خلال الفتاة الإيرانية الشابة فاريبا التى صدر ضدها حكما بالإدانة الكاملة فى بلادها؛ لأنها شاذة جنسيا تميل إلى حب النساء وليس الرجال.. مبدأ اختيار هذه القضية فى حد ذاتها مبدأ جريئا، عليه أن يتحمل كل الآراء الموضوعية والمنحازة من الشرق والغرب بقلب مفتوح، خاصة إذا كان الفيلم ذاته يبحث عن إطلاق العنان للحريات وليس مصادرتها، مع مراعاة اختلاف منظور الشرق عن منظور الغرب لمثل هذه النوعية من القضايا الشائكة. مع مراعاة أيضا الحساسية الشديدة التى أصابت الجميع بقوة تجاه كل ما أو من ينتمى إلى الإسلام بعد أحداث الحادى عشر من شهر سبتمبر الشهيرة، وهذا الارتباط الشرطى القهرى الذى فرضته المجتمعات فى الربط بين الدين الإسلامى وممارساته والاتهام بالتخلف والجهل والعنف والإرهاب هو الذى سيذهب بتأويلات هذا العمل فى اتجاهات شتى غير محدودة..

الفتاة الإيرانية فاريبا هربت من بلادها إلى ألمانيا بحثا عن ذاتها بعدما رفضها الجميع، وانتهزت فرصة انتحار رفيقها سياماك وانتحلت شخصيته واستخدمت مستندات مزورة، دفعتها بالتبعية إلى العمل فى مهنة بشكل غير قانونى، وقد ألقى بها هذا الطريق أمام السيدة آن التى يتضح أنها شاذة جنسيا هى الأخرى. من هنا يتم رفض وجود الفتاة الإيرانية فى الأراضى الألمانية وطردها بعد الكثير من المشاحنات والمشادات والمطاردات والإهانات، لكنها مع ذلك لا تيأس ولا تتخلى عن حريتها ونراها تحاول قبل النزل من الطائرة استخدام وثائق مزورة أخرى لتنتحل شخصية أخرى، وهى تعرف جيدا أنها ستظل مهددة طوال العمر ومشردة من مكان إلى مكان ومن بلد إلى آخر حتى تجد من يعترف بها كما هى دون خجل أو تأفف أو احتقار.

كما قلنا فى البداية هو بالفعل فيلم جرىء يحتاج إلى تأمل من نوع خاص ومن عدة زوايا فى ظل الظروف المعقدة التى يعيشها العالم الإسلامى فى كل مكان، وقد حرص المخرجة من ناحيتها على بداء التعاطف الحقيقى مع هذه الفتاة، وحصارها دائما من خلال مدير التصوير جوديث كاوفمان فى كادرات صادمة قاسية تؤكد على وحدتها التامة وعزلتها الشديدة وغربتها فى كل مكان تذهب إليه، وانعدام حقها حتى فى الحلم بالعيش على سجيتها وحسب ميولها ورغباتها. لهذا كان من المتوقع أن يتفرغ مونتاج بيتينا بولر تماما للسير حسب وجهة نظر

البطلة فاريبا طبقا لتطورات الصراع الدرامى، وكأن العالم كله فرغ من كل شىء إلا هى. كما تفرغ طاقم العمل خلف الكاميرات أيضا تحت قيادة المخرجة لخلق سياقات تحرض المتلقى على التفاعل مع البطلة إيجابيا، وتفريغ العالم كله من حولها دون أصدقاء أو أهل أو أى شخص يساندها، وحبسها فى زوايا مظلمة خانقة مع سحب سلطاتها كإنسانة من حقها أن تتكلم وتعبر عن مكونها أيا كان، وهو ما ألقى بالتبعية كثيرا على الممثلة التى تحمت الكثير من المواقف الصامتة التى تخفى أكثر بكثير مما تصرح. بطلة هذا الفيلم المثير للجدل هى الممثلة الإيرانية ياسمين تاباتاباى، التى شاركت من قبل فى عدة أعمال سينمائية ناجحة من بينها "بلا مأوى/No Place To Go" ٢٠٠٠ "من أجل العرض السابق/For Late Show" ١٩٩٩، وعنه رشحت ياسمين لجائزة أفضل ممثلة مساعدة فى جوائز السينما الألمانية.

طبقا لثقافة المسكوت عنه الشهيرة فى الوطن العربى كله ليس بوسعنا مثلا إنكار وجود نماذج الشذوذ الجنسى من النساء والرجال بمنطق العيب أو الممنوعات، وإلا سنكون فى موقف لا نحسد عليه أسوأ من كل قطيع النعام الذى يتفنن فى دفن رأسه فى الرمال العميقة فى كل أنحاء العالم. وما أكثر النعام المنكّس الرأس فى عالمنا اليوم.. (٥٤٨)

## "قراصنة البحر الكاريبى Pirates Of The Caribbean 2/٢"

## غرائب وعجائب بلا بدايات ولا نهايات

مرة أخرى نقول إن الفنان الأمريكى جونى ديب هو بالفعل ممثل هذا الزمان.. مرونة وذكاء وحضور وقدرة فائقة على التلوين والتغيير والتركيز واستدعاء عدة صور وحالات فى لحظة واحدة، رشاقة فى التفاهم مع شخصياته الدرامية ليحييها من العدم، يعرف كيف يصنع لها عالمها الخاص من الحركات واللفتات والأدوات واللزمات داخل منظومة متكاملة من الناحية الصوتية والجسمانية والحركية،بالإضافة إلى ذلك حسه الكوميدى الراقى وأسلوبه المتميز ومنهجه فى توظيف كل ما يملك وتحفيز كل من حوله على الإجادة. هو يستمتع بالإفراج عن الكاريزما المتوهجة داخله ولا يبخل بها على المتلقى؛ فتصله بالتالى محملة بكل هذه البهجة ليضيف إليها من رصيده هو لتحيا إلى الأبد من داخله..

إذاتحدثنا بإسهاب عن تحليل فن الممثل عند الفنان الأمريكى جونى ديب المتحرر فكرا والمثقف بوضوح، فلن ننتهى فى هذا المقال كما أننا لا نريد أيضا أن نتبحر داخل زوايا تحليلية متخصصة أكثر من اللازم. لكننا على أى حال لا نستطيع أن ننكر أن وجود وأداء وموهبة جونى ديب كان لها أكبر الأثر فى النجاح الكبير الذى حققه الفيلم الأمريكى "قراصنة البحر الكاريبى ٢/ Pirates Of The Caribbean 2" ٢٠٠٦ إخراج جور فربنسكى، يستغرق زمن هذا الفيلم الطويل نسبيا مائة وواحدا وخمسين دقيقة، حتى أنه يغير المواعيد الروتينية المعتادة لحفلات دور العرض، وقد بدأ عرضه فى الولايات المتحدة الأمريكية فى الرابع من

شهر يوليو الماضى هذا العام، محققا نجاحا ملموسا لا يقل عن الجزء الأول الذى شاهدناه عام ٢٠٠٣، ونجح هو الآخر نجاحا كبيرا مع نفس المخرج الأمريكى جور فربنسكى، الذى قدم من قبل الفيلم الشهير "الخاتم/The Ring" ٢٠٠٢ الذى وضعه فى مكانة متميزة ضمن المخرجين المتمكنين فى أفلام عالم الجريمة والإثارة والرعب، لكن رعب "الخاتم" يختلف تمام الاختلاف عن الرعب المبثوث وسط الضحكات فى فيلمنا الحالى كما سنرى.. مع نفس فريق العمل السابق سنجد ثلاثى السيناريست يتصدون لهذا العمل مع نفس المخرج والأبطال، مما أضفى نوعا من وحدة الروح والمشاعر والكيان على الجزء الثانى كامتداد للجزء الأول دون الانفصال عنه؛ لأننا إذا افترضنا أن ممثلا آخر حل محل جونى ديب على سبيل المثال، فستختلف بالتأكيد معه الكثير من الأمور ليس بمنطق الأفضل والأسوأ، بل بمنطق أن كل ممثل له رؤيته الخاصة وإمكاناته التى يتحرك من خلالها، وهذه النقطة بالتحديد تعتبر من أهم أسباب النجاح المستمر لتواصل شحنات التقبل والتفاهم والتعاطف والاندماج والتوحد مع بطل سلسلة أفلام "هارى بوتر" وأفلام "مملكة الخواتم" و"الرجل العنكبوت" على سبيل المثال.

مرة أخرى يقوم سيناريو تيد إليوت وتيرى روسيو وهاك ورتز على المزج بين عالم البحار من فوق السطح ومن تحت الأعماق بين عالم الفانتازيا والسحر والخرافة والتنبؤ وقصص الحب الرقيقة الرهيبة والحيوانات الخارقة والكائنات الغريبة والأرواح والأشباح والخيالات التى تفتح آفاقا بعيدة من الأفكار، وأرضا بكرا من الخيال الذى لا يعترف بالمنطق كثيرا ولا يبحث عنه فوق كل شبر. مع هذه النوعية من الأعمال هناك الكثير من الأشياء مباحة وهى تمتلك ميزة مفاجآت الحلول الإبداعية، وفوضى الحرية مثل أفلام الرسوم المتحركة الراقية. من هذا المنطلق وبما أننا أخذنا تصريحا سينمائيا بدخول هذا العالم، علينا التوقف أمام اللافتة الخارجية أولا لنقرأ عنوان الفيلم بشكل صحيح متكامل ونضيف إليه نصفه الثانى، ليصبح الاسم على شكله الأخير طويلا نسبيا "قراصنة البحر الكاريبى ٢: صندوق رجل ميت/ Pirates Of The Caribbean 2: Dead Man's Chest"، والكلمة الأخيرة هنا لعب بها الفيلم على عدة مستويات؛ لأن كلمة "Chest" فى اللغة الإنجيزية تعنى "صدر" كما أنها تعنى أيضا "صندوق".. هذا الصدر أو هذا الصندوق الذى يقبع بداخله القلب الحى هو منتهى أمل وطموح القرصان الذكى المرح معبود النساء الكابتن جاك سبارو (الأمريكى جونى ديب)، الذى وعد فى الجزء السابق القرصان الرهيب ديفى جونز (بل ناى) الوصول إلى اللؤلؤة السمراء مقابل أن يبقى فى خدمته دائما، لكن كعادة الكابتن سبارو وكعادة القراصنة بصفة عامة من الصعب عليهم جدا أن يفوا بوعودهم لأى شخص مهما كان، حتى لو كان قرصان البحار الرهيب ديفى جونز هذا الكائن الهلامى صاحب الشكل المخيف والقدرات العجيبة، الذى لقى صدمة مهولة فى حياته بفقدان حبيبته الوحيدة. حكم هذا الجبار على قلبه بالسجن داخل صندوق مغلق بإحكام يعادل خزانة صدره، على أن يظل ينبض حيا إلى الأبد وحده تماما حزنا على فراق حبيبته الضائعة التى لم ولن يحب غيرها أبدا.. الحقيقة أن هذا القلب يستحق أن يكون وحده عنوان هذا الفيلم؛ لأنه يلعب دراميا دور البطولة المطلقة فى هذا العمل، باعتباره الهدف الرئيسى الذى يسعى الجميع لاقتناصه، خاصة أن الكابتن جاك سبارو يعرف جيدا أنه بمجرد عثوره على هذا القلب وامتلاكه

سيمتلك القبطان الهلامى نفسه بقدراته وسفنه وعتاده ورجله اللاآدميين ويرثه وهو على قيد الحياة مجازا إلى الأبد، لهذا أصبح الجميع وراء هذا القلب الجريح المزعوم الذى ينبض وحده مع أنه فى الحقيقة ينتمى لرجل ميت..

ثم جاءت الفرصة على طبق من ذهب عندما فاجأ الحاكم كتلر بيكيت (توم هولاندر) الجميع بالحكم على الحبيبة المخلصة إليزابيث سوان (الإنجليزية كيرا نايتلى) بالسجن وحرمانها من الزواج بالحبيب المغرم ويل تيرنر (الإنجليزى أورلاندو بلوم)، إلا بشرط واحد أن يذهب تيرنر لملاحقة الكابتن القرصان جاك سبارو حتى يحصل منه على هذه البوصلة الساحرة الماكرة التى ترشد من يمسك بها إلى ما يريد تماما، لكن على شرط واحد وهو أن يعرف أصلا هذا الإنسان ماذا يريد فى هذه الحياة وما هو هدفه ولماذا بوضوح تام. من هنا انطلق الحبيب المخلص جدا ويل تيرنر فى أعقاب الكابتن جاك سبارو يفتش عنه فى بحار العالم، وبالطبع لم يفت المخرج جور فربنسكى أن يستغل كل هذه الدوافع المتناقضة فى ظاهرها والمتحدة فى باطنها حتى يقدم فواصل بديعة من المغامرات المتوالية، على هيئة عدة حلقات داخل المغامرة الواحدة، أو سواء على هيئة الخروج من بئر هذه المغامرة الصغيرة كانت أم الكبيرة للوقوع فى كمين الأخرى بأى شكل من الأشكال. مع كل هذا قدم لنا الفيلم من البداية التصريحات اللازمة للتجول داخل الجزر المجهولة والالتقاء بكائنات بشرية أو لاآدمية غاية فى الغرابة والتنوع، فى ظل فضفضة التعامل مع الخيال والصور الذهنية بإبداع حقيقى، لهذا يستحق طاقم العمل المختص بتصميم الديكور والملابس تصميم الملابس للثنائى بينى روز وليز دان مصممى ومنفذى الماكياج تحية خاصة جدا فى هذا العمل المدروس تحت قيادة المخرج؛ لأنهم هم الذين قدموا التفاصيل الكبيرة والرفيعة التى خلقت مصداقية كل هذه الحقبة التى يقدم لها الفيلم معالجته السينمائية، بكل الأساليب التى تمزج بين أسس الواقع وسماوات الأحلام البعيدة.

كما لعب أيضا المشرفان على المؤثرات المرئية بل جورج وتشارلز جبسون دورا كبيرا حيويا فى ترسيخ صوت وصورة وكيان هذا العالم المستقل القائم بذاته فوق سطح البحار وما حولها، وتعددت المهام خاصة مع تداخل خطط الجميع فى نفس اللحظة بسبب الكذب المستمر من معظم الأطراف على بعضها البعض فى ظل جو كوميدى راق نابع من كوميديا الموقف والشخصية، بينما المتلقى هو العنصر المتميز الوحيد الذى يعلم كل الحقيقة طوال الوقت مما يمنحه التفوق والكلمة العليا باستمرار. بينما زج الحاكم بالحبيب ويل تيرنر ليخوض مغامرات لا دخل له فيها، جاء هروب الحبيبة إليزابيث من سجنها بمعاونة والدها وبفضل ذكائها وإصرارها على اللحاق بحبيبها وإنقاذه من أى مصير مظلم، ليصبح الثلاثة فى أعقاب بعضهم البعض. ثم اتسع مفهوم الصراع الدرامى من ناحية أخرى عندما بعث الحاكم سرا بالقائد البحرى الشاب نورنجتون (جاك دافنبورت) ليصبح هو الآخر فى أعقاب البوصلة، ويواصل تتبعه لخط سير إليزابيث وحبيبها تيرنر، بينما هو يمتلك فى قلبه دافعا سريا آخر وهو حبه المكتوم لها. كما أن الفيلم قدم عدة تلميحات خفيفة على إعجاب الكابتن جاك سبارو بها أيضا، أو ربما يكون قد أعجب بإخلاصها المتكامل لحبيبها تيرنر فى زمن عز فيه الوفاء تماما، خاصة فى

عالم القراصنة كما يعترفون هم بأنفسهم حيث يتوقعون الغدر من الطبيعة ومن الأعداء وبل ومن بعضهم البعض فى كل لحظة. هذه هى حياتهم وهم راضون بها على أى حال!

كان الجميع يسعى وراء هذه البوصلة المزعومة إلى أن جاءت الساحرة والعرّافة السمراء الذكية تيا دالما (ناعومى هاريس) وكشفت للجميع عن سر صندوق قلب الرجل الميت؛ فتغير مسار جميع المغامرات وجميع الأبطال فى كل اتجاه.. كما قدم الفيلم خطا آخر مستمرا يطفو على السطح بين الحين والحين من خلال ذلك الحيوان المائى المخيف الذى يسمى "كراكن" وهو لا يطارد بفعل السحر كل المراكب؛ وإنما يستهدف شخصا واحدا فقط وهو القرصان الكابتن جاك سبارو ولا أحد غيره.. هذ الحيوان من ضخامته له العديد من الأذرع والأرجل ويمتلك خاصية التفاف الأطراف حول الأعداء مثل الأخطبوط، كما أن حجمه الرهيب يجمع ما بين سمكة القرش الرهيبة وارتفاع كنج كونج فى عز أمجاده قبل لقائه بحبيبته التى ستغير مسار حياته، وقد بدا المخرج رحيما كريما مع المتلقى عندما حرص على إظهار مجرد جزء صغير من فم هذا الحيوان المائى المخيف، وخيرا ما فعل السيد المخرج..

قاد المخرج فريق عمله المكون من مدير التصوير داريوس وولسكى والمونتيرين تسيفن إى. رفكن وهانز وود والمؤلف الموسيقى هانز تسيمر، لإحياء عالم القراصنة والبحار المتكامل بكل تفاصيله وشخصياته، رغم ما يلاقونه من صعوبة تعدد الشخصيات والأحداث والمطاردات والأهداف والدوافع والمبررات. وكان عليهم أن يمزجوا جميعا بين سحر هذا العالم دون أن يطيروا بقدميه فى الهواء؛ فيصبح عديم الجاذبية الأرضية التى تربطه بواقع المتلقى فى كل مكان وزمان. من هذا المنطلق قدم مدير التصوير مجهوداته الوافرة ليستوعب منظور ومستويات كل هذا العالم بما فيه ومن فيه، واحتشدت معظم كادراته بالعديد من الشخصيات الرئيسية والثانوية، لكنه وللحق أظهر تحت قيادة المخرج مهارة وحساسية فى كيفية عدم تصدير الإحساس بالزحام للمتلقى؛ حتى لا ينفر من عملية المشاهدة وتنزعج عيناه وقنوات استقباله أكثر من اللازم. وقد ساعد المونتاج كثيرا فى زرع بذور هذا الثراء والتنوع فى القفز من هنا إلى هناك بين العديد من الأماكن مع وضع حسابات منضبطة لمتى وكيف وأين يتم شد سرعة الإيقاع وفى أى جزء من المغامرة الواحدة، ثم متى وأين وكيف يتم إرخاء الحبل قليلا حتى يصل أحيانا قليلا إلى مرحلة السكون الكامل فى حالة التقاط الشخصيات أنفاسها وعزلتها لتفكر مع نفسه ولو للحظة واحدة فقط.. بين الطبيعة الساحرة وبين أنحاء المراكب المهشمة ومن عدة ارتفاعات مختلفة من أقصى الأرض إلى ذروة الشراع، والتنوع مع ضوء الشمس الساطع أو أشعة القمر الفضية أو نيران المشاعل على اختلاف درجاتها التى تجمع برومانسية بين الحبيبين أو التى تجمع بوحشية بين الأعداء، قام المخرج بصنع منظومة مثيرة الدلالات والإحالات تماما يغوص به داخل عقليات القراصنة وهوعلى دراية بتركيبة شخصياتهم ومكوناتهم وأساليب تفكيرهم، وخططهم المستقبلية ومستويات ألفاظهم ومفرداتهم وكيفية نطقها، مع كيفية استغلال اللحظات المناسبة لتوليد أنواع متعددة من الكوميديا الجميلة.

هكذا قدم الفيلم عدة تنويعات على قيمة الحب المادى والمعنوى بين الرجل والمرأة وحب السلطة وحب المال وحب الحياة وحب الموت وحب الغدر وحب البراءة وحب الانتقام، لنجد أنفسنا بين دوائر متداخلة كبيرة بين الحب الجميل والحب المخيف.. لكن وراء معظم هذه الأمور يجب أن نفتش عن المرأة دائما مثل إليزابيث التى أرادت أن ترد القلم للكابتن سبارو بعدما كاد يودى بحياة حبيبها؛ فخدعته بذكاء الأنثى وسلمته وحيدا إلى الوحش ليلتهمه، ثم عادت وندمت لتقرر الانضمام إلى البقية الباقية من فريقه وإلى حبيبها أيضا للبحث عن الكابتن جاك سبارو فى العالم المجهول.. هكذا فتحت لنا الجميلة إليزابيث الباب لتقديم جزء ثالث فى سلسلة أفلام "قراصنة البحر الكاريبى"، وهذا ليس تخمينا من عندنا بل هى أخبار مؤكدة من الشركات المنتجة التى أعلنت أن الجزء الثالث مخطط لتصويره بالفعل ليعرض فى العام القادم، ولنرى ما هى آخر حكايات القرصان المعجزة جاك سبارو، هذا إذا كان لحكاياته هذه آخر؟!! (٥٤٩)

## "غدا صباحا/Tomorrow Morning"

## الصداقة الحقيقة كنزٌ لا يفنى لمن يفهم

كان ياما كان.. فى سالف العصر والأزمان.. كان السيد نيلى يعيش فى مدينة بلجراد، لكنه تركها وسافر إلى بلاد بعيدة. وفجأة قرر هو العودة إلى وطنه بعد سنوات طويلة.. هنا بالتحديد لن تنتهى الحدوتة مثل الحكايات الشعبية المعتادة، بل ستكون هذه هى نقطة الانطلاق التى سيعتمد عليها الفيلم الصربى "غداً صباحا /Tomorrow Morning" ٢٠٠٦ إخراج الفنانة الصربية أوليج نوفكوفتش، ويستغرق زمن عرض فيلمها الثالث أربعا وثمانين دقيقة.

عادة ما تروى الحواديت عن أزمان بعيدة حقيقة كانت أم خرافية. أما السيد نيلى فقد شد الرحال منذ اثنى عشر عاما لا أكثر ولا أقل، كما أنه لم يصعد على الجبال إلى كوكب بلوتو، ولم تغرر به عروسة البحور ليغوص إلى العالم السفلى الغريب. بالعكس كان السيد نيلى عند جيرانه الأقرباء نوعا ما فى كندا، لكننا مع ذلك ورغم كل تقارب الزمان والمكان بدأنا تناولنا لهذه القراءة التحليلية بافتتاحية "كان ياما كان"؛ لأن الأحداث هى التى تمثل فاصلا هائلا بين الماضى والحاضر. بالفعل كل ما سبق قبل الاثنى عشر عاما كان ينتمى إلى عصر بعينه بكل ما فيه من مفاهيم وأفكار وتركيبات لشخصيات تستقى حياتها من تفاصيل منظومة المجتمع المحيط بها من كل جانب. أما الآن فقد تغير كل شىء وعلينا أن نراه الآن بعينى مواطن جاء إلى بلاده التى ولد بها وبالتالى هو ليس غريبا، لكنه مع ذلك يُعتبر غريبا بعدما اختلف العالم من حوله وهو لا يدرى، أو ربما سمع عنه من الخارج ولم يعايشه بنفسه ؛ وشتان الفارق بين التقاط الأذن الشفاهية ورؤية العين العملية..

يهدف سيناريو الفنانة السينمائية والمسرحية والشاعرة ميلينا ماركوفتش إلى تجسيد أحوال المجتمع الصربى فى الوقت الحالى، بعد تغير الأنظمة

السياسية وانقلاب خريطة كل شىء رأسا على عقب، لتقف على مدى صمود قيم الحب والصداقة والوفاء أمام عواصف الزمن الذى لا يهدأ على حال وقلما يعد ويفى بوعده. بعدما أمضى نيلى اثنى عشر عاما فى مجتمع كندا المختلف عليه غارقا فى بيزنس الكمبيوتر، عاد إلى مكان ميلاده فى مدينة بلجراد، مكان ما قابل حبه الأول القديم والوحيد. هذا البلد الذى يحمل فى قلبه كل ذكرياته السعيدة أيام الطفولة والصبا والشباب من أحلام وأصدقاء ولحظات سعيدة أو ربما متقلبة مع والديه، اللذين مازالا على قيد الحياة وأسعدهما قدرهما بلقاء ابنهما مرة ثانية رغم ما يبديه الأب من عداء غير مبرر أحيانا. أما مناسبة عودته فهى قراره الزواج أخيرا، وكانت نقطة البداية من خلال أربعة أيام قضاهم الجميع سويا وكأنهم أربع لحظات تفر من عمر الزمن، وكأن قلب هذه اللحظات كان يستشعر ما سيحدث فى المستقبل القريب جدا.. فقد تغير كل شىء فى لمح البصر، أو بمعنى أدق انكشف المستور؛ لأن اثنتى عشرة دقيقة تفرق فى حياة الأفراد والشعوب والدول. فما بالنا باثنى عشر عاما كاملة تقلّبت فيها النفوس وشاب فيها الكثير من الشعر الأسود الفاحم الذى كان يظن أنه لن يعانق اللون الأبيض فى حياته أبدا؟! هل يعود الزمن إلى الوراء، أم أنه يثبت كل يوم أن آلة الزمن المزعومة وهم كبير يحلم به الضعفاء أو الواهمون الذين أضاعوا عمرهم فى الإمساك بسراب الصحراء؟؟

عاد نيلى إلى مسقط رأسه لينفذ قرار زواجه بمايا التى تصغره بعشرة أعوام، ومن خلال أسلوب يمزج بين الناحية الروائية والتسجيلية بحكم الخبرة التى اكتسبتها المخرجة من أفلامها التسجيلية الناجحة السابقة، بدأنا نقترب بعقولنا ونلمس بأيدينا من خلال مواقف رفيعة ووقفات صريحة ما تعانيه الأجيال الضائعة بين مختلف الأعمار، وكل هؤلاء يمثلون جميعا صربيا الجديدة بعد التفكك والصراع الأيديولوجى الذى عانت منه البلاد، كل حسب معتقداته والمراحل التى مر بها والصراعات التى خاضها والأفكار التى كان يؤمن بها ومازال أو التى اعتنقها من جديد. مع عودة نيلى تلعب والدته وحبيبته السابقة ساشا مدمنة الخمور دورا كبيرا فى توجيه أفكاره للتعرف على الحياة الجديدة المقبل عليها، ومن داخل عالمه الماضى يتقابل مع السيدة كيكا المتزوجة من صديقه القديم بور، الذى كان ومازال يضمر الغيرة لصديقه نيلى بسبب شعبيته النسائية الطاغية. أما أصدق أصدقاءه التى يأمن لها فهى السيدة مار التى تدير بارا صغيرا، لكنه مع ذلك مازالت تؤرق حياته عقدة الذنب التى ترسبت داخله من جراء انتحار صديقته العزيزة سيما التى فارقت الحياة بإرادتها أو رغما عنها بعد رحيله إلى كندا مباشرة.

قادت المخرجة فريق عملها المكون من مدير التصوير ميلادين كولاكوفتش ومصممة السينوغرافيا نيفينا رستِك والمؤلف الموسيقى ميروسلاف متراسينوفتش والمونتير لازار بردوجيف، ليقدموا معا رؤية لهذا المجتمع المصدوم من الداخل من خلال وجه إنسان منقسم نصفين مثل الموناليزا، نصفه ينتمى ويفيض بالحنين إلى الماضى البعيد بكل ما فيه، ونصفه الآخر نافرا من آليات الحاضر الخانق الذى لا يستقبل فيه أحد علاقته بالآخر ولا يملك مفاتيح القراءة ليحل الشفرات المتراكمة. أجواء حزينة وإضاءة شاحبة ومشاهد ليلية متنوعة

الدلالات، وكادرات تستوعب المجتمع من شخصيات درامية حية ونماذج نمطية تغزل خيوط المجتمع ككل، فى ظل مونتاج يطرح وجهة نظر فاعلة فى كيفية وتوقيت الانتقال من لقطة إلى أخرى لإبداء رأيه فيها، ولبيان صدق أو عدم صدق أو حيرة كل طرف من الأطراف بإظهار تأكيدات له أو متناقضات معه، تجيب على الكثير من التساؤلات التى تدور فى الرؤوس بلا إجابات نهائية شافية، طالما أن طاحونة المجتمع بدأت فى الدوران بعنف ولن تكف عن الدوران أبدا.. (٥٥٠)

**"ليوبى/Liubi"**

**البحث عن نقطة التقاء بين ثقافة البحر وثقافة الثلج**

يبدو أن العالم مشغول بجدية بالبحث عن وسيلة تفاهم بينه وبين الآخرين بأى شكل من الأشكال، حتى لو كان ذلك عن طريق اختيار جسر وسيط يربط بين الشرق والغرب بالمفهوم الاجتماعى والإنسانى والاقتصادى والسياسى ليجتمعوا جميعا فى سلة واحدة دون تقديم أو أولويات. قد يتحقق البعد السياسى عن طريق تخاطب الشعوب الباقية إلى الأبد وليس الحكومات المتغيرة باستمرار.

بعدما شاهدنا معالجة سينمائية لقضية تلاقى الثقافات والعقول فى الفيلم البوسنى "سماء فوق منظر طبيعى/Skies Above The Landscape" إخراج نيناد دوريك، نعود ونلتقى مع معالجة أخرى مختلفة من خلال الفيلم اليونانى "ليوبى/Liubi" ٢٠٠٥ إخراج الكريتية لايا يورجو، حيث يستغرق زمن عرض هذا الفيلم خمسا وتسعين دقيقة. قدمت هذه المخرجة التى تحمل خبرة متميزة فى عالم التصميمات وفنون الجرافيك والإخراج وكتابة المقالات المتعددة فى الصحف والمجلات المختلفة من قبل أربعة أفلام متنوعة، من بينها "اتحاد الفندق/ Union Tavern" ١٩٨٩ و"غدا سيأتى متأخرا جدا/Tomorrow Will Be Too Late" ٢٠٠١، قبل أن تقدم أحدث أفلامها "ليوبى" الذى يحتل الترتيب الخامس فى قائمة أفلامها. من الملاحظ أن هناك خطا مشتركا بين العملين، يتمثل فى كون البطلة هى القائد الفعلى للحدث الدرامى، وهى الموجِّه الحقيقى لدفة الصراع المطروح، رغم ما يبدو عكس ذلك على اعتبار أنها هى ولغتها وثقافتها يمثلون عنصر الأقلية أمام المجتمع الآخر الكبير بكل ما فيه من اتفاقات واختلافات على كافة المستويات. شتان الفارق بين الممسك بزمام الفعل والمحاصر فى كورنر رد الفعل..

كانت المخرجة والسيناريست لايا يورجو من الفطنة عنما غلّبت وجود مجتمعها اليونانى الذى يمثل الحزب شبه المطلق فى هذا الفيلم؛ لأنها أدرى بمجتمعها بكل ما فيه، ووظفت الفتاة الروسية ليوبى واسمها يعنى فى لغتها "الحب" لتكون مرآة لمجتمها الروسى الذى تمثله كاستعارة رمزية من ناحية، ولتكون هى أيضا العين الخارجية الحيادية الناقدة للمجتمع اليونانى من زاوية مختلفة غير التى اعتاد عليها سكان الصورة الأصليون الذين يعيشون الحياة

اليومية بحكم الروتين والعادة، وقليلا أو نادرا ما يتوقفون ليقيّموا أفعالهم ويعيدوا حساباتهم من أول وجديد، هذا إذا كان لديهم الوقت أو الرغبة فى ذلك من الأصل.. اختارت المخرجة أن تقدم لنا صورة مكثفة تلخص بها شريحة حيوية طاغية فى المجتمع اليونانى من خلال عائلة يونانية تنتمى إلى الطبقة المتوسطة لا تشتكى من آلام الفقر كثيرا، لكنها أيضا ليست ثرية بالمعنى المفهوم. بالتالى تسمح لهم إمكاناتهم الاقتصادية المتاحة باعتبارهم يمتلكون محطة بنزين صغيرة، بإقامة حفلات متواضعة أحيانا فى مناسباتهم العائلية القليلة، كما تسمح لهم أيضا باستقدام جليسة مخصصة لوالدتهم المريضة المتقدمة فى العمر؛ فكانت هذه الجليسة هى الفتاة الروسية الشابة الهادئة ليوبى التى لا تجيد من اللغة اليونانية إلا كلمات قليلة للغاية، لكنها تستخدمها بذكاء لتسيير المركب؛ لأن ظروفها الاقتصادية والعائلية فى بلادها هى التى دفعتها إلى التخلى عن وطنها، لتبحث لنفسها عن ظروف معيشية إنسانية أفضل. من حق المواطن أن يختار الوطن الذى يشعر فيه بالأمان مهما كانت هذه المسألة نسبية من شخص إلى آخر..

تتكون هذه الأسرة اليونانية من ثلاثة أفراد ينتمون إليها بصفة أساسية كنواة جوهرية لها، وهم على الترتيب الأم العجوز المريضة التى تمثل الجذور والوطن فى حالة التأويلات الرمزية الاستعارية، وهناك الابن الشاب الوحيد ديمترى المسئول الأول عن هذه العائلة اجتماعيا واقتصاديا، وهناك شقيقته التى تعانى دائما من عصبية بالغة بسبب مشكلة عدم قدرتها على الاحتفاظ بحملها أبدا، فى ظل زواجها برجل مستهتر لا يعرف معنى المسئولية أو احترام مشاعر الغير مطلقا، وهذا هو العضو الرابع المنتسب إلى هذه العائلة من الخارج قلبا وقالبا. نفترض أننا اتخذنا محل السيناريست لحظات وأوراق الفيلم مازالت أمامنا على المكتب، أعتقد أننا سنتوقف لحظات قليلة لنتساءل.. أين ومتى وكيف ستظهر الفتاة الروسية ليوبى فى حياة هذا العائلة، وما هو مغزى كل الإجابات القادمة المختارة لو توفرت؟؟ نعود أدراجنا مرة أخرى فى مقعد المتلقى الإيجابى ونرى ماذا اختارت السيناريست ولماذا.. حسب السياق الدرامى المطروح كان من المفترض وصول الفتاة الروسية فى اليوم التالى لحفل خطبة ديمترى على الفتاة التى يحبها،بالتالى فهم لم يجهزوا لها غرفة بعد. لكن لأن المسئول عن إرسالها أراد كالعادة توفير النفقات الاقتصادية وتخفيف أعباء إقامتها فى الفندق، قام من نفسه بإرسالها إليهم فجأة دون سابق إنذار فى خضم الحفل، لتقتحم ليوبى حياة الجميع وتراها على طبيعتها بحكم مميزات فعل المفاجأة بصفة عامة. كما أقامت مؤقتا فى الحجرة التى أعدتها الشقيقة لطفلها المنتظر، وهو ما سيمنحنا فرصة التعرف على سر صغير لكنه مهم فى حياة هذه الأسرة التى بدت فى الحفل أنها مترابطة. لكن العِشرة أثبتت بمرور الأيام أن كل هذا جاء وهما على المستوى الظاهرى، وأن التفكك قائم بسبب غربة كل منهم داخل بيت واحد أو داخل وطن واحد مما يتسبب دائما فى ارتفاع الصرخات والصياح ونشوب المعارك المستمرة. ثم تكرر فعل المفاجأة أيضا على مدى حلقتين مهمتين فى الأحداث، جاءت الأولى عندما حاول زوج الشقيقة مغازلة ليوبى بالإكراه كعادته أن يأخذ كل شىء بالقوة، مما فتح الستار على الخلافات الشديدة القائمة بينه وبينه رب العائلة ديمترى. بعدها جاءت الحلقة الثانية عندما اقتحم حب ليوبى حياة ديمترى

فجأة بدون استئذان؛ فوجودها أمامه سمح له بعقد مقارنة قاسية بين الروسية التى لا تتحدث اليونانية ومع ذلك يتفاهم معها من كل قلبه، وخطيبته اليونانية التى دفعته المصالح الاقتصادية للزواج بها وهى المتكبر الباردة احتكاما لأموال والدها الطائلة، لكن لغة التفاهم بين الخطيبين مفقودة مع الأسف على كافة المستويات؛ فتحولت الحياة بينهما إلى حالة من الخرس المستعصى الذى لا حل له إلا الانفصال أو الرضا بالموت الأزلى إلى الأبد.

برغم حصار معظم مشاهد الفيلم فى الإطار الداخلى، وبرغم ضيق شقة العائلة نوعا ما وخلوها من المخارج والمداخل اللافتة للنظر التى تسمح بحرية الحركة، فإن مدير التصوير ديمترى كاتسايتس نجح فى خلق مساحات معتدلة من الحركة مستغلا طباع اليونانيين فى سرعة الفعل ورد الفعل بحكم دمائهم الساخنة، وسرعة إيقاع الأحداث لأن ليوبى وصلت إليهم فى مرحلة كانت القنبلة العائلية على وشك الانفجار بينهم. مع التركيز على الكادرات الكلوز وسرعة تلبية الكاميرا من وضع الحركة أحيانا كثيرا سواء كانت حركة محسوسة أو موحية، خلق مونتاج أليكس بيزاس عالما مختلفا لكل فريق على حدة، وترك الحبل على الغارب فى هستيريا التقطيع فيما يخص مشاهد العائلة اليونانية فى لحظات احتفالهم أو معاركهم، بينما فرمل السرعة وصب التعقل على منهج وتوقيتات القطعات كثيرا فيما يخص مشاهد ليوبى بمنطق طبيعة تكوينها الإنسانى وقهرها الاقتصادى، الذى جعلها تترك بلادها وتتحمل سخافات الزوج الطاووسى النزعة. امتدت هذه السيطرة الروسية المنتمية إلى ثقافة الثلج حتى على المشاهد التى جمعت ليوبى مع كل أفراد العائلة خاصة ديمترى؛ لأن ليوبى نجحت دون قصد بذكائها وتلقائيتها وحساسيتها فى فرض إيقاعها على الجميع، وكأن لجام الأمور قد انتقل فعليا إلى يدها، حتى اسم الفيلم احتلته البطلة ليوبى بفعل حقيقة التواجد وقوة التأثير بجدارة واستحقاق. فى ظل تصميم ديكور يولا زويبولو وتصميم الملابس إيروفايلى بوليزوبولو التقليديين، مع عدم السماح للعنصر الموسيقى أن يعبر بما يكفى عن الأحداث ويتفاعل معها من وجهة نظره، راح الفيلم يتهادى فى المنطقة المتوسطة التى كانت تحتاج إلى دفعة أخرى للتعمق فى أحوال المجتمع اليونانى الاقتصادية يرتقى العمل درجة أعلى، لكنها فى النهاية وجهة نظر أصحاب العمل ولابد أن نحترمها مهما كانت النتائج.. (٥٥١)

## "سماء فوق منظر طبيعى/Skies Above The Landscape"

## من قال إن لغة الحب تحتاج إلى مترجم؟!!

هل مجرد معرفة شخصين نفس اللغة هو إعلان عن التفاهم التام بينهما؟! الحقيقة أن الإجابة هنا لابد أن تكون بالنفى، وإلا لحدث التفاهم بين كل البشر داخل المجتمع الواحد، ولكان أولى أن يتولد تفاهم بين كل زوجين فى العالم لمجرد أنهما يتحدثان نفس اللغة التى تنتمى إلى قاموس لغوى واحد..

بما أننا قمنا بنفى الفرضية الأولى علينا أن نبحث هنا عن بديل منطقى

مناسب حتى لا نترك الإجابة معلقة فى الهواء. إجابة النفى السابقة تتعلق بالمنظور العميق لمفهوم اللغة ووظيفتها؛ لأنها تمثل فى الواقع إشارات ناطقة تعتبر عن مدى تفاهم العقول والأرواح والثقافات، حتى لو كان الطرفان أى المُرسِل والمُستقبِل يتحدثان لغتين مختلفتين تماما، وحتى لو كان كل منهما لا يفهم ولا كلمة من الآخر. بما أننا وصلنا إلى هذه المرحلة المكثفة والمختصرة جدا من الخطوط العريضة لوظيفة اللغة وماهيتها، نستطيع الآن التواصل مع البناء الفكرى الدرامى البصرى الذى قام عليه الفيلم البوسنى "سماء فوق منظر طبيعى/Skies Above The Landscape" ٢٠٠٥ إخراج نيناد دوريك. يستغرق زمن عرض هذا الفيلم حوالى ثلاثا وثمانين دقيقة، تتراوح لغاته الناطقة بين اللغة البوسنية معظم الأحوال، وبين الفرنسية أحيانا وبين القليل من اللغة الإنجليزية.

حادث واحد فقط رئيسى سيصبح هو الدعامة الرئيسية التى ستمتد منها كل الخيوط فى الصراع الدرامى المطروح، وهو سقوط الفتاة الشابة الفرنسية الجميلة ديبورا أثناء ممارستها رياضة الباراشوت على أرض غريبة يتضح فيما بعد أنها قرية بوسنية صغيرة تعتبر بدائية ولاشك مقارنة بالمجتمع الفرنسى المتمدن جدا من حيث التكنولوجيا الذى تنتمى إليه ديبورا. كان من الطبيعى عند وقوع هذا الحادث أن تبحث الرياضية الجميلة التى لم تصب بسوء لحسن حظها عن تليفون، لتقوم بالاتصال بصديقها العصبى دائما الذى يحبها السفير الفرنسى فرانسوا، لينتشلها من هذا المكان المجهول ويجمعها مرة أخرى مع أصحابها الثلاثة الذين كانوا سويا قبل انطلاقها بلحظات قليلة.

لكن مجرد فكرة البحث عن تليفون تعتبر مشكلة عويصة جدا فى حد ذاتها لثلاثة أسباب مهمة مترتبة على بعضها البعض.. أولا - لأن الشاب البوسنى الطيب جدا بدرجة مدهشة محمد لا يتحدث الفرنسية لغة ديبورا ولا أى لغة أخرى باستثناء لغته القومية. ثانيا - لأن القرية ذاتها قرية شبه منعزلة عن العالم الخارجى ولا يوجد بها أى تليفون، وأقرب هاتف بدائى اخترعه السيد إجراهام بل يبعد عن القرية الكثير جدا. ثالثا - حتى لو حدثت المعجزة وعثرت ديبورا على من تتفاهم معه ووجدت التليفون، كيف ستقول له أين هى وكيف ستحدد موقعها إذا كانت هى نفسها لا تعرف للقرية اسما على الإطلاق، وكأن ديبورا وقعت فى قوقعة منفية غريبة خارج حدود الزمن..

نعود مرة أخرى إلى فكرة حدوث المواجهة بين عالمين غريبين لنخرج عن نطاق تصادم اللغات القريب حسب التأويل الأول، وننتقل منه إلى صراع مواجهة الثقافات والحضارات على مستوى التأويل الأبعد.. فى البداية وظف المخرج حوار كل طرف بلغته وعدم التفاهم الأولى بين ديبورا ومحمد، لخلق العديد من المواقف الكوميدية والمفارقات الناجمة عن سوء التفاهم غير المقصود، أى أن الشخصيات لا تتعمد أبدا صنع المواقف المضحكة، بل على العكس فهذه المواقف تتخلق وحدها من لاشىء وتأخذ كل الشخصيات الدرامية الفاعلة باختلاف أدوارها وأهميتها دورها المرسوم لها داخلها. لماذا تزايدت درجة التفاهم بين ديبورا الفرنسية وبين محمد ووالدته صفية وصديق الأم القريب مظفّر؟ لأن درجة التواصل الروحى هى التى ارتفعت بينهم بعدما بذل الطرفان جهدا بالفعل وأنفقا محاولات متعددة صادقة، ليتواصل كل طرف مع عقلية الآخر وثقافته ومتطلباته ومنهج تفكير

وأسلوب حياته ونواياه ومشاعره، وكل هذا الكوكتيل هو ما يترجم فى النهاية إلى مجرد كلمات ينطقها اللسان كمترجم عالى الصوت لما يجيش داخل نفس الإنسان.

تحقق هذا التقارب من خلال وسيلتين: أولا - رغبة كل طرف فى التواصل مع الآخر للمرور من هذا المأزق الصعب، وبدافع الفضول فى التعرف على عالم الآخر فى ظاهره وباطنه. ثانيا - قام الفيلم بتوظيف ما يشبه التريسيكل ليجوب به محمد وديبورا أنحاء هذه القرية الزراعية الصغيرة، للتعرف على التركيبة الدرامية لشخصية كل منهما من ناحية، وللطواف على أنحاء هذه القرية من نماذج بشرية وإمكانات اقتصادية متهالكة وطبيعة أجوائها وعاداتها وتقاليدها المختلفة تماما عن أهل فرنسا، الذين تمثلوا فى الاستعارات الرمزية المكثفة على هيئة السفير الفرنسى فرانسوا وأصدقاء ديبورا الثلاثة.

اعتمد الفيلم كثيرا على لغة الصمت المفروضة عليه بحكم اختلاف لغة ديبورا عن الجميع من ناحية، وبحكم صمت البيعة الخلابة وهذا الهدوء النادر الذى تعيش فيه هذه القرية، حتى أن أهلها تحولوا بمرور الوقت إلى أطفال كبار يمتلئون بالحنان والعطف والأمل؛ وكأن العمر جرى بأجسادهم فقط وليس بقلوبهم.. هذه الفطرة التلقائية هى التى حرص الإخراج على منحها دور البطولة المطلقة فى هذا العمل الصعب، وفتح آفاق المنظور على اتساعه خاصة فى لحظات طواف محمد وديبورا أنحاء القرية فى عز ضوء الشمس الطبيعى، ومعه صنع المونتاج مجموعة من السياقات المختلفة، التى تؤكد دوران الصراع فى دائرة محكمة مستديرة حسب توطيد التفاهم بين العالمين، دون اللجوء إلى الخط التصاعدى لأنه لا يوجد أحداث ولا توتر ولا تشويق بالمعنى الغاضب أو الثائر للكلمة. وضح أثر هذه الطبية الساحرة على الجميع، حتى ديبورا وجدت نفسها تغضب بسرعة وتصفو بسرعة مثل قلب الريح، وعندها تحولت المواقف إلى مقالب مضحكة كلما اختلف تعامل ديبورا مع الحياة وتغير نظرها إلى الكثير من الأشياء. هذه الرؤية المستمدة من الطبيعة التى تحمل تأثيرا لا يقاوم على الجميع، عبرت عنها الموسيقى بفهم ووعى واستمتاع أيضا، وتدرجت من وجهة نظر ديبورا من أول درجة التحفظ الشديد والتوجس والتأفف فى التعامل مع هذا العالم الغريب عليها كلية بنغمات مقتضبة متساءلة حائرة تنتمى إلى عالمها القادمة هى منه، ثم انفتحت بعض قنوات التحرر شيئا فشيئا، عندما تمادت داخل المجتمع البوسنى ومعها ازدادا إيقاع الموسيقى حيوية وبهجة لنصل فى النهاية إلى درجة طفولية من الجمل الموسيقية المستمتعة بكل ما حولها من وجة نظر ديبورا بعما زالت الكثير من الحواجز داخلها. وأخيرا سمحت لنفسها بممارسة حياة الفوضى المستحبة على سجيتها دون ضرر الغير. لقد أدركت ديبورا فى النهاية أنها كانت مقيدة لا تعرف طعم الحرية وهى طائرة فى الهواء داخل البراشوت؛ لأنها لم تكن تعرف لغة الحب والحنان، بينما وصلت إلى طبقات عليا من التحليق فى دنيا السعادة والصفاء بلا هموم وهى ثابتة على الأرض، لكنها تعلمت الآن كيف تطير بقلبها وروحها داخل السماء التى تظلل كل هذا المنظر الطبيعى الفتان.. (٥٥٢)

## "Click/كليك"

## مع الريموت كونترول العجيب الحياة على المكشوف!

الطموح.. من أمتع الأمور فى الدنيا التى تجعل للحياة طعما. هو يمنح الغد قيمة، يجعل اللحظة القادمة منحوتة على جدار الذاكرة. الأحلام حق آدمى إنسانى مشروع لكل البشر.

لكن عندما تصل إلى مرحلة الطموح الزائد عن الحد بما يفوق طاقة الفرد، وعندما يفنى الإنسان عمره فى البحث عن باراشوت يقفز به مستسهلا فوق سلم المجد، سيتحول الحلم الجميل إلى كابوس مزعج جدا لونه أسود لا أمل فى تفتيحه أبدا. لكنه مع الأسف كابوس جماعى سيتكفل بخلق الرعب فى قلب صاحبه عندما يدرك مرارة ما فعل بنفسه في نفسه، وسيمتد دماره ليلوث حياة كل من حوله بمنغضات لانهائية، عندما يُجبرون على مشاهدة هذا الحلم المنحوس عرضا مستمرا بعيون مفتحة دائما رغما عنها.. من هنا سنتناول الفيلم الأمريكى الكوميدى "كليك/Click" ٢٠٠٦ إخراج فرانك كوراسى، الذى يستغرق زمنه ثمانية وتسعين دقيقة وبدأ عرضه داخل أمريكا فى الثالث والعشرين من شهر يونيو الماضى هذا العام.

نتوقف أولا أمام نوع الكوميديا التى يطرحها كاتبا السيناريو ستيف كورين ومارك أو كييف، التى تنتمى إلى الكوميديا السوداء كمظلة عامة، ومن تحتها كوميديا الموقف والشخصية والمفارقات المتولدة عن اختلاف التركيبة الدرامية لأطراف دائرة العلاقات الدرامية. بطلنا الذى حصر كل طموحه فى التطلعات المادية أكثر من اللازم هو مهندس التصميمات المعمارية مايكل نيومان (آدم ساندلر) مدمن البسكويت، الذى سيتسبب فيما بعد فى تدمير حياته جسمانيا وعاطفيا، لكنه كالعادة لا يستمع أبدا إلى أى نصيحة أو أى رأى آخر من والده (هنرى ونكلر) ووالدته (جولى كافنر) وهو صغير، أو من زوجته الجميلة الرقيقة دونا نيومان (كيت بكنسيل) وهو كبير، وكأن هذا المتعجرف لا يرى أى وظيفة لأذنيه الاثنتين إلا تعليق عليها لافتة الخروج دون دخول؛ فركن أذنيه فى خانة العاطلين بالإكراه ومن خلفهما بالتبعية عقله الوحيد مع الأسف.. هذا الرجل من المفترض أن كل أسباب السعادة متوفرة لديه من زوجة ومهنة ودخل مادى مقبول جدا، كما أنه أب محظوظ بالتأكيد عندما يكون ابنه هو هذا الطفل الصغير الذكى بن (جوزيف كاستانون) وابنته هى هذه الصغيرة المشاغبة سامانثا (تاتوم ماك كان). باختصار بين يدى هذا الرجل المفعم بالشباب والصحة أكبر كوب كوكتيل يضم كل فواكه الدنيا وحلاوتها مستوردة من كل المواسم فى وقت واحد، لكن هذا الأبله الملخوم مع رايش الدنيا والأموال المكتنزة فى الدرك الأسفل يشخط فى كل الناس وفى نفسه أيضا، صوته مرتفع جدا حتى فى سعاله كأنه يزأر، إذ يبدو أن اعتقاله لنفسه بين الأوراق والمشاريع جعله كالبرجل المجنون الذى يلف حول نفسه فقط معتزلا بقية العالم دون سبب وجيه؛ فنسى نفسه ونسى كيف تُعاش الحياة بطريقة آدمية متحضرة. والحياة أولا وأخيرا ممارسة.. لهذا اعتاد المهندس مايكل نيومان المشغول جدا بماديات الحياة الخلط الدائم بين الريموت

كونترول الأول لتشغيل المروحة والثانى الخاص بـالتليفزيون والثالـث الخـاص بـباب الجراج؛ فيزداد صياحا وغضبا وإشفاقا عليه من عائلته المنزعجة منه لعـدم تنفيـذه وعوده، مثل بناء بيت الحديقة الذى لن يكتمل أبدا وهو مهندس التصـميمات. كمـا أنه يخلط أيضا مكان النـوم ويسـتمتع وحـده علـى الآريكـة بعيـدا عـن زوجتـه لكـن بجانب أوراقه الحبيبة، ويبقى الأمل فى بعض اعتذاراته ولحظات اعترافاتـه القليلـة بالخطأ كنتيجة وليس كسبب. المهـم أن السـيد مايكـل وضـع زوجتـه دونـا ووالـده ووالدته الطيبين البسطاء أصحاب الأحلام المعقولة دون تعجل وراء ظهره فى كفة، ولم يشغل نفسـه بهـم إلا لاتخـاذهم حجـة ليحقـق منتهـى أملـه ويصـبح شـريكا لصاحب شركة المقاولات آمر(ديفيد هاسلهوف)، ولو أدى الأمـر إلـى وقوفـه علـى أطراف أصابعه ليُحدث ثقبا فى سقف عائلته التى تنتظره ليقوم بواجبه كزوج وأب، ولا حياة لمن تنـادى. بينمـا يسـير المـرح الوسـيم صـاحب رأس المـال والمـتحكم الحقيقـى فـى كـل شـىء الـذى يعمـل مايكـل لحسـابه موظفـا علـى الطريـق العكسى تماما ويعيش حياته بالطول وبالعرض، يجيد إراحة الزبائن مثلما شـاهدنا نماذج الأثرياء العرب الجهلاء الذين يشترون كل شىء بأموالهم الهائلة، ولم يسـلم الصينيون أيضا من بعض التلميحات اللاذعـة التـى تصـورهم علـى أنهـم سـاذجون يسـهل الضحك عليهم بشطارة الأمريكان..

حتى جاء يوم ما ودخل مايكل الغاضب كعادته متجـرا، أغرتـه لافتـة باسـم "مـا وراء" ليقابل العـالِم العلاّمـة السـيد مـورتى (كريسـتوفر ووكـن)، باحثـا عنـده عـن ريموت كونترول شـامل جامع عـالمى لكـل الأجهـزة تحقـق لـه كـل الخـدمات فـى لحظة واحدة.هذا يعنى أن المهندس لا يريد مراجعة ملفـات تشـغيل حياتـه، لكنـه يتحايل عليها بالبحث عن الخلل خارج نفسه وليس داخلها. لكن الفارق بعيد جـدا بين ريموت كونترول عالمى وريموت كونترول دنيوى. نعم أدرك السيد مورتى طلب السـائل الـذى لـم يفصـح عنـه حتـى يحـل لـه مشـكلة الـتحكم فـى حياتـه كلهـا بالطريقة التى تحلو له من وجهة نظره، لهذا قدم الفيلم من بين اللحظـات الذكيـة المتعددة لمحة صغيرة جـدا لهـا دلالات مكثفـة، عنـدما فـتح العـالِم مـورتى دولابـا واسعا متعدد الرفوف، وظل يبحث فيه عن الريموت المطلـوب. وانتظـر حتـى أشـار له المهندس مايكل نيومان بنفسه على الريمـوت الموضـوع وحـده وسـط الـدولاب الهائل المظلم نوعا ما، لندرك فى النهاية مغزى هذه اللحظة التى تؤكد أن السـيد مورتى كان مجرد واسطة كملاك خير أو شر. لكن المسـئولية بالكامـل تقـع علـى المهنـدس نيومـان الـذى اختـار مصـيره بيـده سـابقا، ثـم هـو الـذى اختـار امـتلاك الريموت بنفسه حاليا، وهو أيضا الذى سيصبح المتحكم الوحيـد فيـه إمـا بالتجربـة وإما بمساعدة السيد مورتى، الذى يظهر بمجرد طلبه قادما من أى مكـان  أو مـن لاشـىء!

مـن أهـم إمكانـات هـذا الريمـوت العجيـب أن مالكـه مايكـل نيومـان يسـتطيع بمنتهى الحرية عمل فسحة بين دهاليز الـزمن الـواقعى الـذى حـدث أو سـيحدث بالفعل داخل حياته هو، ليصبح شاهدا على نفسـه ويملـك ميـزة اختيـار أن يكـون فى الداخل والخارج فى آن واحد. وهى وسيلة ذكية لتـرك الحريـة للمتلقـى كـى يشاهد بدايات مايكل فى الحياة منذ كان يسـكن رحـم والدتـه، مـرورا علـى أهـم اللحظـات فـى حياتـه حسـب احتياجـه إلـى التـذكر أو محاسـبة شـخص مـا، أى

شخص باستثاء تقييم نفسه بدليل أنه يتمادى فى كل أخطائه التى ستتكرر بقصدية واضحة فى المستقبل القريب والبعيد. وفى المستقبل بدأت المسألة بحل الأمور البسيطة من خلال التحكم فى الصوت، مثل خفض صوت الكلب المزعج حتى ينكتم تماما، ونفس الحال بالنسبة لزوجته وهى تعاتبه على إهماله لهم، ثم تجاوز زمن حدوث الزيارات العائلية المملة التى تعطله عن العمل ويجلس فيها مثل الآلة. ثم يصل إلى إمكانية تثبيت الزمن لحظة ليتأمل ما حوله ويعاقب فلانا بالضرب مثلا، وعندما يفيق المضروب يشعر بآلام مبرحة لا يعرف مصدرها، لكن إذا كان من الجبن أن تضرب خصمك فى ظهره، فمن الوضاعة أن تضربه وهو مغيب ضعيف لا يملك حق الرد أو الدفاع عن نفسه أيا كان ظالما أو مظلوما! حتى وصل الأمر إلى تجاوز المستقبل كله بالمراحل والسنين، ووصلنا إلى مرحلة انتصار الأب وفوزه بالشراكة وهيمنة رأس المال معا، فى مقابل خسارته رشاقته بعدما تحول إلى كائن سمين جدا بفضل إدمانه البسكويت، وفقدانه حلمه فى ابنه بن الفتى المراهق السمين جدا (جونا هيل) الذى أصبح كتلة متضخمة أسوأ منه بكثير، وخسارته أيضا معاصرته لابنته سامانثا المراهقة (لورين نكلسون) وهى تواعد صديقها لتبدأ الانفتاح على عالم الأنوثة. ثم تمر سنوات أخرى بفضل الريموت القادم من السيد مورتى فاعل الخير، لتتصاعد عظمة المهندس خبير التخطيطات والتصميمات بفعل تورم ثروته، لدرجة أنه يهين والده بعنف دون أن تهتز رموش عينه المثبتة إلى أسفل بمسامير فوق الإمضاءات والرسومات، وفاته نضوج ابنه بن الشاب الوسيم الرشيق جدا الآن (جيك هوفمان)؛ لأنه تعلم من أخطاء أبيه. ورث عنه الهندسة والبيزنس، بينما تعلم من والدته المتزوجة من رجل حنون آخر صاحب الإنسانيات العالية كيف يهتم بقلبه أيضا، بالتالى فهو يعد لحفل زواجه بمن أحبها بحضور شقيقته سامانثا الشابة الجميلة الآن (كيتى كاسيدى). تصور مايكل أنه رسم تصميما بارعا ليتلاعب بالزمان والمكان، ولم يدرك أنه اختار أن يتلاعب به الجميع بعدما أصبح الحاضر ماضيا منقضيا لم يعشه. لقد فوّت هذا المتكبر المتعجل على نفسه نعمة الاستمتاع بالحياة فى أحضان عائلته التى تطيل العمر، مع أنها هى وحدها التى ستخلد ذكره بإنسانيتها بعد رحيله. البناء المعمارى ربما ينهدم فى غمضة عين، والمال ربما يتبخر تماما مثلما أتى. كل إلى زوال إلا الحب والعلم..

سيطرة الطموح الزائد قضية إنسانية لا تهدأ أو تسقط بالتقادم، ومن أشهر معالجاتها نموذج القائد العسكرى "ماكبث" فى المسرحية الشهيرة التى تحمل اسم البطل لوليم شكسبير، بالإضافة إلى معالجات "أسطورة فاوست" الألمانية الأصل. أما الآن فكثيرا جدا ما نجد قضايا المجتمعات المادية الطاحنة والتفكك الأسرى وسيطرة الرأسمالية الرهيبة، تفرض وجودها بالإجبار على العديد من الأفلام فى كل تيارات السينما العالمية خاصة الأوروبية حتى أصبحت هى البطل الأول فى القضايا التى يتم طرحها وماقشتها بمعالجات سينمائية مختلفة، مما يضفى أجواء شديدة القتامة والكآبة على الأسرة كأصغر وأهم نواة للمجتمع كما صنفها ابن خلدون فى مقدمته الشهيرة. هذه الأسرة الصغيرة تتفرع وتمتد وتثمر فى كل أنحاء المجتمع وتتعدد الدوائر لتصل إلى منظومة الشعب العامة، ومن هذا المنطلق سندرك قيمة ومغزى تركيز فيلم "كليك" على عائلة السيد نيومان وحدها دون التداخل مع أى عائلة أخرى، باستثناء التلامس الإيجابى مع خطى

صاحب العمل والجارة الحسناء كأنماط نتعرف عليهما بالإخبار دون تجسيد، لتحقق عائلة نيومان الصغيرة المختلفة الأجيال درجة التكثيف القصوى، وتلعب دور الاستعارة الرمزية الكثيفة الدلالات ملخصة صورة المجتمع الأمريكى ككل، من خلال شريحة اقتصادية برجوازية متوسطة تطمح فى الصعود إلى طبقة الأثرياء الأعلى، لتخلص أقدامها من عالم الغالبية العظمة وزحامها الذى يخنق الأنفاس، وتتطلع بأنفها إلى الهواء النقى من وجهة نظرها داخل بالون مجتمع الصفوة بدرجاته المختلفة أيضا. لكن إحصاء سلالم طبقة الصفوة لا يهم الآن بقدر ما يهم مايكل نيومان وضع قدمه على أول درجة سلم، والبقية ستأتى فى المستقبل طالما أن الطاحونة تدور ونيومان لا يرتوى أبدا. لهذا كان السيناريو من الذكاء أن يختار للبطل حالة خاصة ولحظة مؤثرة للرحيل من الدنيا، لا يستر جسده المريض إلا قطعة قماش متساو مع غيره، حافى القدمين، واهن الصوت، قليل الحروف أو عديمها، لغته الغالبة هى الإشارة الصامتة دون القدرة على تجسيد أداء المايم المُعَبِّر، كأى طفل رضيع يصل الدنيا لأول مرة فى حياته، مع الفارق أن صاحبنا فى طريقه الآن لوداعها الأخير. لكنه مع الأسف لا يستطيع ولا يجرؤ على رفع يده لإلقاء التحية الأخيرة؛ لأن المهندس العبقرى صعد إلى قطار الدنيا وعلى وشك النزول منه دون أن يستفيد – حتى هذه اللحظة – من تفاصيل رحلته الطويلة. وهاهو يغادرها بنفس المواصفات حيث انعقدت حاله على ذلك، ومازال كعادته يلهث وراء البعيد عنه، أى أفراد أسرته الذين التفتوا إليه لحسن حظه ولتفوقهم العاطفى الروحى ليسمعوا منه نصيحته الأخيرة قائلا ومؤكدا: "العائلة أولا.. العائلة أولا..".

عرف المخرج الأمريكى فرانك كوراسى كيف يقود المونتير جيف جورسون ومدير التصوير دين سملر والمؤلفين الموسيقيين تومر برايان وروبرت جريجسون-وليامز ومصمم الديكور جارى فيتيس ومصممة الملابس إلين لوتر والمشرف على المؤثرات المرئية كريستوفر كوندى، ليقدموا عملا مختلفا عن السينما الأمريكية المعلبة.أمر طبيعى أن يحمل العمل بعض السلبيات مثل ترهل الإيقاع أحيانا. من أهم مميزات هذا الفيلم البصرية توقيت وكيفية تقاطع الأزمنة دون ترتيب تقليدى ممل، وأيضا اختيار موقع تواجد مايكل مصحوبا بشحنة خاصة من الإضاءة فى كل مشهد كمشارك وشاهد بما يفتح دلالات متعددة للتأويل.

صحيح أننا خمنا أن يكون كل هذا حلما كما حدث بالفعل، لكن المخرج كان أكثر مكرا عندما ترك الباب مواربا وأرسل للمهندس فى نهاية الفيلم هدية، بعدما استيقظ مصحوبة بكارت صغير بإمضاء مورتى ملاك الحياة والموت، ليهديه ريموت كونترول الدنيا بنفس الشكل، والذى اتضح بالتجربة المريرة أنه فى الحقيقة ريموت كونترول الآخرة أو بمعنى أدق الموت حيا! (٥٥٣)

## الحلم الأمريكى بين الحقيقة والخيال

كلما تدهورت أوضاع العالم فى كل مكان على المستوى السياسى والاقتصادى، كلما ارتفعت الراية الأمريكية خفاقة على كافة المستويات من أول

الأبنية الصغيرة وحتى سارى أعلام الدول. من المعروف أن كل ما يجرى على ساحة الواقع لابد أن تمهد له وتدعمه المنظومة السينمائية خاصة التى تعلن ولائها للنظام الحاكم، ربما من باب الطاعة العمياء وربما من باب الولاء لورقة الحصان الرابح فى حلبة سباق لا تتسع إلا له وحده.

برغم ما يبدو من اتساع مفهوم "الحلم الأمريكى" ومعناه المترامى جدا، فإننا سنتوقف أمام ثلاثة نماذج سينمائية أمريكية من داخل المجتمع ذاته، كى ندرك كيف تؤسس صناعة السينما خطابا فكريا داخل عقول المتفرجين فى كل أنحاء العالم على اختلاف ميولهم وثقافاتهم وخلفياتهم ومرجعيتهم، يؤكد أن الهوية الأمريكية هى المنقذ الوحيد لكل المشكلات القائمة مهما كانت صغيرة تختبىء من بعيد وراء بارافان كبير، ومهما أعلنت عن ضخامتها لتثير الانتباه والفضول فى كل مكان. النماذج السينمائية الثلاثة المختارة كما سنتناولها بالترتيب هى الفيلم الأمريكى "الحاجز/Firewall" ٢٠٠٦ إخراج ريتشارد لوكرين، ثم الفيلم الأمريكى المكسيكى الفرنسى "عصابة الجميلات/Bandidas" ٢٠٠٥ و إخراج إسبن ساندبرج وجواكيم رونج، وأخيرا هناك الفيلم الأمريكى "المهمة المستحيلة الجزء الثالث/Mission Impossible: 3" ٢٠٠٦ إخراج جى. جى. أبرامز وروبرتو أوركى.

من أول وهلة يبدو لنا أن الثلاثة أفلام تختلف اختلافا كبيرا عن بعضها البعض دون وجود رابط بينهم، لا من حيث المنظومة الدرامية أو التصنيفات العامة أو اللغة السينمائية، لاعتماد فيلم "عصابة الجميلات" على الكوميديا المطلقة فيما يختلف عن الجدية الشديدة التى تتغلغل فى أوصال العملين الأخريين. إذا حاولنا تقديم قراءة تحليلية لهذه الأعمال بعدما نبتعد خطوة واحدة فى اتجاه مخالف، فسيتغير منظور الرؤية ليصبح أشمل وأعم ونكتشف اشتراك عنصر الآكشن بشكل واضح فيما بينهم وإن اختلف الأسلوب والإمكانات والمنهج البصرى، لكن كل معارك الأكشن المطروحة تصب فى منطق واحد فقط وهو الإعلاء من شأن البطل الأمريكى أيا كان، سواء كان مواطنا عاديا جدا مثل بطل فيلم "الحاجز" أم عالم خفيف الظل مثل بطل فيلم "عصابة الجميلات" أم السوبرمان الجبار مثل بطل الفيلم الثالث "المهمة المستحيلة ٣". كما سنلاحظ أيضا وجوب تحقق شرطين أساسيين فى الثلاثة أعمال. أولا - توجيه الطاقة المكثفة للتفاعل مع المتلقى لاجتذاب تعاطفه مع هذا البطل الإنسان المطحون مهما كانت المبررات. ثانيا - توظيف نجاح الخطوة الأولى واستثمارها لتأييد هذا البطل تأييدا مطلقا، خاصة إذا كان يبذل كل هذه التضحيات الإنسانية الثقيلة من أجل أسرة مسالمة أو من أجل بلد كامل، ليتخطى الدافع الحدود الفردية الضيقة إلى الحدود الجماعية الواسعة، مما يدفع هذا البطل المغوار كى يظهر فى صورة البطل القومى الذى يضحى بنفسه أولا ويخسر الكثير لإنقاذ البشرية كلها من هذا الخطر الداهم. من هذا المنطلق لابد أن يتم توجيه القوى المضادة لحدوث دمار شامل متكامل ينعكس أثره على الجميع وليس على هذا البطل الفرد وحده. بما أن هذا البطل أصبح بطلنا جميعا، وبما أنه ممثلنا الشرعى الموثوق به فى التصدى لكل المحاولات الشريرة، علينا الوقوف خلفه ندفعه ونؤيده ونفخر به مهما كانت هفواته داخل عملية الإنقاذ نفسها، أو هفواته الجانبية الأخرى التى لا تذكر مقارنة بمهامه الوطنية النبيلة المنتشرة فى أنحاء العالم أجمع..

نبدأ أولا بالفيلم الأمريكى "الحاجز" الذى يلعب بطولته الـنجم الأمريكـى الكبيـر هاريسون فورد، ومن المعروف أن اختيار هذا النجم له مدلولاتـه الضـرورية التـى لا يمكن أن نغفلها بفعل الواقع والخبرات السابقة بالوقائع والأدلة. هاريسون فورد هو النجم ذى الشعبية الطاغية في مجتمعه قبل العالم، ويعد من ممثلى النظام الحاكم فى البيت الأبيض ومن أشهر مؤيديه ومن المقربين أيضا. ليس أدل على ذلك من لعبه بطولة الفيلم الأمريكى "اختطاف طائرة الرئيس/Air Force One" الذى جسد فيه شخصية الرئيس الأمريكى، الذى تختطف طائرة رئاسته على يد الإرهابيين الأجانب المنتمين إلى الكتلة الشرقية سابقا. برغم توفير سبيل النجاة له بمعجزة من قلب هذه الطائرة المختطفة فى الهواء بما تضمه من طاقم عمله ومستشاريه مع طاقم الطائرة، فإنه فاجأ الجميع بنبل أخلاقى رفيع المستوى وبشهامة أبطال عصر الفرسان المنقرض، عندما قرر بينه وبين نفسه عدم مغادرة الطائرة، وفضل مواجهة أعداء الوطن والإنسانية والسلام بكل شجاعة كأى مواطن عاد جدا، مستخدما أدوات قتال بسيطة وتقليدية للغاية مثل التى تستخدم فى خناقات المحال التجارية والشوارع، وبفضل ذكائه وإصراره على مواجهة العدو الذى غدر به وبشعبه الصغير والكبير الأعزل فجأة، واستطاع تحرير كل الأفراد وعاد بهم سالما غانما إلى أرض الوطن متوجا كبطل شعبى ليثبت أنه يستحق تولى رئاسة أعظم دولة فى العالم، وليثبت أيضا أنه جدير بتحمل مسئولية استتباب الأمن والسلام والعدالة فى العالم أجمع. كان من الطبيعى جدا أن توفر الحكومة الأمريكية كل الإمكانات المادية والمعنوية والتسويقية والفنية المتاحة أمام هذا الفيلم، ليحتل المكانة التى يستحقها ويحقق الهدف الذى ظهر إلى الوجود من أجله.

الحقيقة أننا لا نذكر هذا المثال من باب استرجاع فيلموجرافيا النجم الأمريكى المخضرم هاريسون فورد فقط، لكننا سنلاحظ أن هناك الكثير من الخطوط المشتركة بين الفيلم السابق والفيلم الحالى "الحاجز" رغم تخلى البطل هذه المرة عن مهنة الزعيم السياسى، التى تحولت طبقا لمقتضيات الفيلم الحديث إلى زعيم اقتصادى على نطاق ضيق سيتسع رغما عنه ليشمل مصالح مواطنى بلاده والعملاء الدوليين فى كل مكان. وعليه أن يكون على قدر المسئولية بقدراته كمواطن أمريكى الهوية والجنسية والعقلية والعقيدة والأيديولوجية أولا وقبل أى منصب أو إمكانات أو هالة محيطة مهما كانت حقيقية ويستحقها.

بطل فيلم "الحاجز" هو موظف البنك الكبير فى سياتل جاك ستانفيلد (هاريسون فورد) المتخصص فى استيعاب وتطوير تكنولوجيا الكمبيوتر فى كافة الإجراءات البنكية، وهو المصدر الموثوق به من كافة الزملاء والرؤساء، له الحق فى دخول كل المناطق السرية والمحرمة مهما كانت. وكيف لا يقتحم أى دهليز سرى بكل ما فيه من حسابات وثروات وشفرات، إذا كان هو نفسه المسئول عن النظام الحامى لكل ما يخص بنك لاندروك باسيفيك الكبير. من الناحية العائليةقدمه لنا السيناريست جو فورت مع المخرج ريتشارد لوكرين فى عدة مشاهد نموذجا للزوج الحنون لزوجته بث (فرجينيا مادسن)، والأب المستوعب المتفهم لابنته المراهقة المهذبة ساران (كارلى شرودر) وابنه الصغير الذكى أندى (جيمى بينيت)، حيث يحمل الأب شخصية تعلق لافتة القوة والجدية والحب

الدفين القوى الصادق. قليل الابتسام والكلام لكنه يتكلم فى المفيد دائما، ولا يلقى بأى تعبير أو التفاته هباء دون داع. برغم بساطة ذوق منزل العائلة، فإنه على أى حال يتسم بالفخامة ويسر الحالة المادية التى تصل إلى درجة الرفاهية، ومن الطبيعى أن يحيط جاك بيته الجميل وعائلته الصغيرة بكل سبل الحماية التكنولوجية وأنظمة الأمان المتطورة وأجهزة الإنذار الحديثة على أعلى مستوى، وكيف لا يستطيع حماية مصالح بيته الصغير إذا كان ناجحا فى حماية مصالح بيته الكبير..

لكن هذا الموظف النشيط جدا المرتب جدا لا يدرى أن هناك من يراقب أدق تحركاته هو وعائلته منذ شهور طويلة، ولم يستفق إلا عندما فوجىء بتمثيلية محكمة بطلها رئيس العصابة بل كوكس (بول بيتانى) ومعه بقية زملائه، الذين يحتجزون الآن عائلة جاك الصغيرة كرهائن فى منزلهم رغم كل الحواجز الأمنية. والمطلوب قيام الموظف الأمين جاك ستانفيلد بسرقة حساب عملاء البنك، وتحويل مائة مليون دولار من أموالهم إلى حساب كوكس مباشرة، وإلا سيكون الثمن قتل كل أفراد العائلة بكل بساطة ودون أدنى ضجيج، وهو ما يذكرنا على الفور بحادث الفيلم الأمريكى "اختطاف طائرة الرئيس" وتركيبة شخصية المواطن الأمريكى الصالح والمسئول الصارم والمنقذ من كل الكوارث الإرهابية المميتة، التى تهبط على المواطنين الأبرياء العزل بلا ذنب جنوا.

برغم كل الخطوط الواضحة فى الخطاب الفكرى الموجه داخل هذا الفيلم، فإن المخرج والسيناريست لم يكتفيا ببناء هذه المنظومة المرتبة التى تثير التعاطف، فى ظل وقوع طفل وفتاة وزوجة جميلة تحت أيدى عصابة من البربر من أصحاب القلوب الميتة التى لا ترحم أبدا، إلى أن سمعنا عبارة صريحة واضحة على لسان البطل فى الربع الأخير من الفيلم حسب المدة الزمنية، وهو يخبر عصابة الأشرار صراحة أنهم لن يقدروا أبدا على هدم الحلم الأمريكى..

مع الاعتراف بالنجومية الكبيرة للنجم هاريسون فورد ظهر الفيلم كوحدة كلية متوسط المستوى، بسبب تقليدية أداء فريق العمل خلف الكاميرا المكون من مدير التصوير ماركو بونتكورفو والمونتير جيم بيج والمؤلف الموسيقى ألكسندر دسبلات، وقد ساعدهم على هبوط أسهمهم وقوع السيناريو فى دائرة من التكرار والتوقع السهل للأحداث المتوالية؛ فانعدمت المفاجآت لحظة بعد لحظة وخفت ضوء العمل وتراجعت قدرته على استثارة فضول المتلقى. وعندما صب الفيلم كل تركيزه على شخصية الأب الموظف فقط مقابل تهميش دور عائلته تماما، ومقابل حصار أفراد العصابة وعلى رأسها زعيمهم بل كوكس فى إطار الجانب الأحادى للشخصية الذى يميتها بمفعول سريع؛ لأنها تفقد حياتها قبل أن تبدأ، جاءت النتيجة عكسية وتقهقرت مكانة العمل بسبب ضيق الدائرة على شخص واحد فقط، ومعه انغلق المنظور وفقد بعضا من أسباب التعاطف؛ لأن إبراز شخصيات أسرته وخلق أعداء أقوياء له يتسمون بالحيوية الدرامية كان سينعكس بالتبعية على مدى قوته هو الشخصية وقيمة مهمته وتأثيرها القريب والبعيد ومدى شراسة صراعه معهم، مما يثمر فى النهاية كما من التعاطف مع هذا البطل وتفاصيل حياته حتى يتوحد معه المتلقى ويشعر أنه منقذه هو أيضا من هؤلاء الأعداء الظاهرين وغيرهم المختفين..

ثم نصل إلى الفيلم الثانى الكوميدى الخفيف "عصابة الجميلات" إخراج إسبن ساندبرج ويواكيم روننج، تدور أحداثه فى قلب المكسيك من الناحية الجغرافية، لكنه فى الحقيقة يدور بالعقل الأمريكى من الناحية الفعلية. حاول السيناريست لوك بيسون تحقيق الموازنة بين صيغة الإدانة وبين ترك باب بارقة الأمل، بحيث يصبح المواطن الأمريكى العدو الذى تخاف منه والصديق الذى يخاف عليك فى نفس الوقت. نلاحظ أيضا أن الفيلم بدأ بالإعلاء من شأن العقلية الأمريكية المرتبطة بالضرورة بالبحث عن الحق والعدالة وحقوق البشر الضائعة التى لا تخصها؛ فما بالنا إذا كانت جزءً من المجتمع ذاته وتخصه قلبا وقالبا؟! كان لابد أن يصاحب هذا الإعلاء الأكيد الذى يستحث التعاطف والتأييد والتوحد الاعتماد على وسيلة التقدم العلمى الذى يسبق الكثيرين، ويقدم للجميع الخدمات بإمكانات هائلة لا يتوقعونها من خلال أدوات بسيطة للغاية، ربما لا يزيد حجمها عن حجم الدبوس الصغير جدا.

فى المشاهد الأولى مهد لنا الفيلم بذكاء وبهدوء لشخصية البطل المنقذ المغوار العالم العبقرى المحقق الأمريكى الشاب كوينتن كوك (ستيف زان)، من خلال تمثيلية محبوكة متفق عليها للتحقيق فى جريمة كما اكتشفنا فى نهاية المشهد، كل هدفها استعراض قدرات المحقق الواضحة على الملاحظات الدقيقة للغاية مهما كانت رفيعة، باستخدام أساليب علمية فى البحث والتحرى مهما كانت الغالبية غير مقتنعة بها، خاصة أننا فى نهايات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين حيث يدخل العالم كله عصر العلم لكن بصعوبة بالغة فى ظل سيطرة الأفكار القديمة والموروثات البالية عليه، والتى تعتبر أن العلم هو السلاح الأول الذى سيهزم القدرات البشرية العقلية الخالصة بدلا من أن يدافع عنها ويساندها ويطور من أدائها وتوجهها الفكرى ويعلى من شأن النتائج العملية المنطقية. بعد تمثيلية قصيرة قام بها المحقق الأمريكى الشاب المرح الطيب المتواضع كما يبدو عليه من أولا وهلة، وهو ما سيتأكد حتى نهاية الفيلم، يبدو لنا الآن أننا فى زمن مختلف تماما وأن هذا المحقق هو الفارس القادم بعقليته لإنقاذ مواطنيه ومواطنى العالم من براثن الجهل والتخلف، لا لشىء إلا بهدف تحقيق العدالة فى المطلق سواء فى مجتمعه أو فى الخارج، كل ذلك مهما تعرض إلى السخرية وعدم التصديق. والحقيقة أن هذا المحقق الطيب والعالم الذكى رجل بسيط للغاية، يحقق المعجزات فى عالم المجردات العلوى، لكنه يتعثر على درجات السلم العادية جدا على أرض الواقع السفلى. مع ذلك يعود بسرعة شديدة ليفرد قامته ويلملم أوراقه التى تبعثرت فى كل مكان بمنتهى الروح الرياضية والتصالح مع النفس ومع الزمن ومع المجتمع، على أساس أن هذه هى ضريبة العباقرة والشرفاء والعلماء الطيبين الذين لا يتوقفون أمام هذه التفاهات. والأهم من ذلك أنهم راضون عن أنفسهم تمام الرضا ويثقون بقدراتهم إلى ما لا حدود، والأخطر من هذا كله أن هؤلاء العباقرة لا يعرفون عن أنفسهم أنهم عباقرة ؛ وهذا من حسن الحظ..

ننتقل الآن إلى الإطار الزمانى المكانى لمعركة الصراع الدرامى القادمة بعد لحظات قليلة، وإن جاءت غير محكمة بالشكل الكافى، وقد بدأت طريقا ما ثم ألقت بنا فى طريق مختلفا بعض الشىء دون التعمق فى مفهوم القضية بما

يكفـى، والكوميـديا ليسـت دعـوة للتخفـف مـن أثقـال القضـية ولا عـذرا مقبـولا لمناقشـتها بسـطحية.. فـى أرض المكسـيك هنـاك مجموعـة مـن رجـال الأعمـال يتزعمها تايلور جاكسـون (دوايت يواكام)، يحاول إقناع رجل الأعمـال الثـرى بإمضـاء عقد بيع الأملاك والاستيلاء على ريع البنوك من أجل صالح المجتمـع المكسـيكى ككل. هذا الرجل الثرى لا يدرى أن المستر الأمريكى جاكسـون هـو فـى الحقيقـة رجل عصابات من الطراز الأول ميت القلب، يدور على كـل الفلاحـين المكسـيكيين من ذوى الدم الساخن، ويجبرهم على التوقيع على عقود لبيـع أراضـيهم بـالإكراه أو بالقتل، ومن بينهم الفلاح الأصيل والـد الشـابة الجميلـة ماريـا (بنيلـوبى كـروز) الذى تلقى طلقة رصاص محكمة من العصابة عقابا له على رفض بيع أرضه بالـذل والقهر. لعبت المنظومة السينمائية علـى الفـروق الفردية بينبطلتـى الفـيلم مـن الناحيـة الاجتماعيـة والاقتصـادية والتعليميـة، لمـا سيتسـبب ذلـك فـى مفارقـات كوميدية طوال الوقت من بـاب العنـاد والغيـرة النسـائية المعتـادة.. البطلـة الأولـى التى ذكرناها من قبل هى الشابة الجميلة ماريا، التـى لا تعـرف فـى هـذه الـدنيا سوى اللغة الإسبانية التى تتقنها بحكم المولد، وأيضا حرث الأرض وركـوب الجيـاد بحكم المنشأ، واتخاذ القـرارات السـريعة المصيرية الحاسـمة بمنتهـى البسـاطة والإحكام بحكم البيئة الريفية التلقائية البريئة المحيطة، وبحكم الهوية المكسيكية التى تندفع وراء عواطفها الساخنة وحميتهـا الطبيعيـة وصـوتها العـالى باسـتمرار. البطلة الثانية هى سارة (سـلمى حايك) ذات تركيبة مكسـيكية الجنسـية أوروبيـة الهوية أتت إلى بلادها فى إجازة بعد إنهاء دراستها التى حصلت عليها بفضل ثـراء عائلتها، بوصفها ابنة رجل الأعمال الكبيـر الـذى يحـاول اللـص الأمريكـى وعصـابته النيل منه بكل طرق النصب والتزييف والتلفيـق بـأى شـكل. مـع كـل أرسـتقراطية سارة وكبريائها وتكبرها وتأففها من مجتمعها الفقير الجاهل اجتمعت مع غريمتهـا ماريا على هدف واحد عندما فقدتا كل شىء وسـيطرت العصـابة الأمريكيـة علـى كل أنحاء المجتمع، عندما وافقت البطلتان علـى التحـول إلـى لصـتين للبنـوك مـن أجل دفع الديون المفروضة على الشعب ومن أجلها استردادت أراضيهم كلها.

حوادث متعـددة.. سـرقات ناجحـة.. بلطجـة العصـابة شـاعت فـى كـل مكـان.. عمليات قتل مدبرة.. احتلال اقتصـادى.. هيمنـة سياسـية علـى المـوارد الزراعيـة المالية.. عدم القدرة على القبض علـى اللصـتين الجميلتـين، كـل هـذا أدى إلـى ضرورة استدعاء البطل المنقذ المحقق الأمريكى المستر كوك ليقبض على هاتين الجميلتين. وما إن يعرف الحقيقـة حتـى يتحـول مـن موقـف المهـاجم إلـى موقـف المدافع عن الحق مهما كان، حتى أنه يشترك فى السرقة مع الفتاتين لكـن مـن خلال وضع الخطط المحكمة بأساليب أفلام الوسترن الأمريكيـة الشـهيرة وكـل مـا يخـص هـذا العـالم مـن مفـردات وأجـواء ممتزجـة بالسـيرة المكسـيكية، إلـى أن يسـتطيع فـى النهايـة أن يعيـد الحـق إلـى أصـحابه مـن مـواطنى المجتمـع المكسـيكى، معتمـدا علـى ضـميره الـيقظ وملاحظاتـه الذكيـة ومناهجـه العلميـة وابتكاراته الناجحة وأساليبه المفاجئة، ليحقق نموذج البطل المغوار الطيب النـاجح الذى لا يشق له غبار. لهـذا قلنـا مـن البدايـة إن الفـيلم يـوازن بـين الإدانـة للـص الأمريكى ويعتبره مخترقا للأعراف الثقافية الاجتماعية بوصفه نموذجا شاذا ولـيس قاعدة عامة، لكنه فى نفـس الوقـت يعـرف كيـف يـأتى مـن الـداء الفاسـد بالـدواء الصالح ليربح الفارس المنقذ الأمريكى المعركة من الجميع، ويعادى أعداء القـانون

والمبادىء بما فيهم أهل بلده، حتى يقضى على هذا النموذج الغريب الشاذ ويحيى أمل تعميم النموذج العلمى الطيب المخلص لضميره وبلاده ومجتمعه ومجتمعات غيره. يضحى بنفسه فى سبيل إرساء القيم والمبادىء والعدالة مهما كانت تضحياته الشخصية، لكنه فى النهاية بطل يعيش دائما بفضل قدراته ومواهبه لتحقيق الأحلام على المستوى الجمعى الشامل. كان من الطبيعى ألا يستجيب المحقق المنقذ لإغراء الفتاتين فى إقامة علاقة معهما، ويظل وفيا لخطيبته الثرثارة المتسلطة التى تشبهه فى سذاجته وبساطته وبراءته؛ لأنه رجل مخلص يحمل وجها واحدا من المصداقية والشرعية والبطولة التى لا تعترف إلا بكلمة الشرف..

هكذا رأينا نموذج تجسد الحلم الأمريكى والبطل القومى فى صورة رجل البنك الاقتصادى فى الفيلم الأول "الحاجز"، كما رأينا نموذج المحقق رجل القانون وتنفيذه والعالم المتطلع إلى تحرير الفرد والشعب والأمم فى الفيلم الثانى "عصابة الجميلات"، وهو النموذج الأقرب إلى المباشرة بعض الشىء. ثم نصل الآن إلى أكثر النماذج الثلاثة مباشرة وتأثيرا واهتماما من ناحية ميزانيات الإنتاج والإمكانات التكنولوجية والدعاية الإعلامية الكاسحة، مما أثمر تحول النجم الأمريكى بطل فيلم "المهمة المستحيلة الجزء الثالث" إلى بطل قومى فى عيون بنى وطنه حتى لو لم يعرفوا عن تضحياته شيئا. بفعل ثقل المهمة ترقى البطل إلى مرتبة أعلى إلى أن يصبح منقذ الإنسانية كلها، وهو ما ترتب عليه بالتبعية التضخيم فى قوة عدوه وأهدافه الجمعية حتى تصبح مهمة الإنقاذ على نفس القدر فى الأهمية والقيمة والتضحية والنتيجة والتأثير.

هذه المرة يعمل البطل إيثان هانت (توم كروز) بشكل صريح كعضو فى منظمة أمن قومى أمريكية خطيرة للغاية وسرية للغاية تحمل اسم "المهمات المستحيلة"، وهو الآن طبقا لاستكمال سلسلة هذه الأفلام يحاول إنقاذ زميلته الشابة الجميلة لندزى (كيرى راسل) من يد عصابة تجار السلاح الإرهابيين بقيادة دافيان (فيليب سيمور هوفمان) الذى اختطفها، ويحاول انتزاع الاعترافات منها قدر المستطاع بكل السبل الوحشية الممكنة. كالعادة لم يكن إيثان وحده بل كان معه فريق العمل القوى الموهوب الأمين، المكون من لوثر ستيكل (فنج رامز) والفتاة زين (ماجى كيو.) ودكيان (جوناثان رايز – مايرز). ومع أنهم ليس لديهم قائد بالمعنى المفهوم، يظل إيثان هو العضو الأبرز والأمهر والأقدر على اتخاذ القرارات الجريئة ومحرك كل الأمور الصعبة، وصاحب أخطر المهام فى العمليات الموسعة مع كل إمكانات التكنولوجيا الهائلة، التى لا قيمة لها بدون ذكائه الجبار وموهبته المتوفرة ورشاقته المعهودة وقوة عضلاته المثيرة وسرعة تلبيته المدهشة، وقدرته على تحدى كل المخاطر بقلب من حديد، بكل ما يحمل من قوة شخصية وثبات انفعالى وكفاءات قيادية وهدوء أعصاب قاتل وقدرة على تحديد الهدف، وأيضا أيديولوجيات قومية إنسانية لا تتزعزع أبدا مهما كانت المغريات والمخاطر والتهديدات والخسائر. مع الأخذ فى الاعتبار قبل كل شىء ضميره المتيقظ جدا تجاه الوطن، الذى لا يتنافى ولا يتناقض على الإطلاق مع وفاءه لفريق عمله وكل أصدقائه فى المهام المستحيلة، مما يجعل المتلقى يتوحد مع هذه الشخصية شبه الأسطورية قلبا وقالبا. لكى يضفى المخرجان

وكاتبا السيناريو جى. جى. أبرامز وروبرتو أوركى بالتعاون مع كاتب السيناريو الثالث أليكس كورتسمان مزيدا من المصداقية والنزعة الشعورية التعاطفية على البطل كتكوين أساسى فى تركيبته الشخصية الرقيقة القوية، قدموا لنا حبيبته الطبيبة الشابة الجميلة البريئة الوفية جوليا (ميتشيل موناجان)، التى يخلص لها البطل العاشق من كل قلبه ويجد عندها السلوى والتعويض بعد صدمته فى قتل زميلة عمله المخطوفة التى كان يعتبرها مثل شقيقته، وتأنيبه لنفسه على عدم قدرته على إنقاذها رغم كل المغامرات المتوالية، التى بدأ بها الفيلم أحداثه واستغرقت وقتا طويلا بالفعل على شاشة السينما، وظلت تسلمنا من مرحلة خطيرة إلى مرحلة أخطر حتى بلغت قمة الإثارة.

قاد المخرجان فريق عملهما مدير التصوير دان مندل والمونتيرين مايلن براندون ومارى جو ماركى والمؤلف الموسيقى ميشيل جياكينو ليبدعوا بالسرعة القصوى فى القطع والتنقل والنغمات الموسيقية الحادة المتعاظمة الموحية، والكادرات المتنوعة بين البانوراما الواسعة جدا والكلوز أب الضيق أكثر من خرم الإبرة، والمشاهد الرومانسية القليلة التى جمعت بين إيثان وبين حبيبته جوليا التى فاجأها إيثان وفاجأنا بطلب الزواج بها لتزداد أواصر الرباط والثقة والحب والإخلاص بينهما. ثم صنع الفيلم خطا آخر لنفس قصة الحب وبلورها داخل الصراع الدرامى بمبرر منطقى، عندما قرر رئيس عصابة تجار السلاح دافيان اختطاف جوليا عقابا لممثل الحلم الأمريكى فى إنقاذ البشرية على تدخله فيما لا يعنيه، خاصة أن هذه الأسلحة المميتة فى طريقها كما ذكر الفيلم صراحة لأفغانستان وغيرها من الدول التى يستشرى فيها الإرهاب، ومن ثم ازدوجت مهمة البطل إيثان لتصبح مهمة قومية تجاه مجتمعه الأمريكى، مضافا إليها عبء مهمته كبطل قومى لإنقاذ البشرية كلها من كابوس عصابات الأسلحة المخيف، بالإضافة إلى المنظور الشخصى العاطفى فى هذا الفيلم وقصة الحب الكبيرة بين البطل وحبيبته وزوجته جوليا، التى لا تعدو كونها مواطنة أمريكية عاملة عادية جدا تعيش بسلام ولا تعرف أى شىء عن أى شىء..

بالطبع لعب المشرف على المؤثرات المرئية روجر جايويت أحد أهم أدوار البطولة فى هذا الفيلم؛ لأن الحلم الأمريكى عملية مركبة تتكون من إنسان يمتلك قدرات خاصة وتكنولوجيا بتوجهات متفردة ورأس مدبر عنده دائما الإجابات على أسئلة أين ومتى وكيف ولماذا بمنتهى الإقناع والإيمان والمصداقية، من هنا تتكامل التركيبة الشاهقة ولا يجد أى مواطن أى نقطة ضعف أو شيئا ينقصه أو أى جزء من أحلامه لا يتحقق داخل هذه المنظومة الأمريكية المهيمنة القادرة على رسم الأحلام وصنعها وتحقيقها أيضا فى زمن يؤمن بالمعجزات. هكذا يظل الحلم الأمريكى المنقذ لكل البشرية مثابرا متيقظا، لا يغفل عن أعدائه ويحتمى بأصدقائه ولا يكتفى فى طموحاته ولا ينام أبدا ولا يموت ولا يرتبط بشخص، بل هو سياسة عامة يتولى من يأتى دوره فى قيادتها نفس الأهداف، مع إدخال بعض التعديلات الممكنة على الخطة والتشكيل والأساليب تبعا لتغيرات الخريطة العالمية، التى يجب أن يكون لها سيد واحد فقط لا غير يحمل قبعة العم سام الغالية بدون شريك أو وريث.. (٥٥٤)

## "علبة وخف/Can And Slippers"

## علبة الصفيح الأمريكانى تصنع المعجزات!

مـن بـين أفـلام الـدورة العاشـرة لمهرجـان الإسـماعيلية الـدولى للأفـلام التسجيلية والروائية القصيرة، اخترنا التوقف أمـام فـيلم واحـد يكـاد يكـون أقصـرها على الأقل فى قسم التسجيلى القصير، وهو الفيلم الفلبينى "علبة وخُفْ / Can And Slippers" ٢٠٠٥ الذى يستغرق عرضه دقيقتين فقط لا غير..

قبل مشاهدة الفيلم يخبرنا مخرجه كافِن أن هذا الفيلم ليس من إخراج كافِن؛ فضحكنا وعلمنا أننا أمام فنان فلبينى مشاكس خفيف الدم، يتمتع بسرعة بديهة وذكاء أيضا فى استقطاب المتلقى من أبسط وأيسـر طريـق، كمـا أنـه أيضـا رجـل متعدد المواهب ويمارس كتابة السيناريو والتأليف الموسيقى إلـى جانـب مهمتـه الأساسية فى الإخراج. كـل مـا هنالـك أن الكـاميرا بـدأت دورة حياتهـا مـع الفـيلم بتثبيت كادرها الصغير القريب جدا لحظات معدودة أمام علبة مياة صفيح لمشروب غازى أمريكى شهير، تقف وحدها فى العراء لا تفعل شيئا فى الحياة سـوى أنهـا تستند دون قصد أو عنـد عمـد علـى أرض الفلبـين، تعلـن عـن نفسـها ووجودهـا وجنسيتها وهيمنتها وشرعية احتلالها الثقافى الاقتصادى الفكرى لهـذه المنطقـة الخفية فى وطن الغير، لنعرف أنها بطل العمل الرئيسـى علـى سـبيل الاسـتعارة الرمزية الواضحة أو على الأقل أحد أبطاله. بالفعل ينطلق الصبى الفلبينـى الفقيـر الصغير بهذه العلبة وهو يركلها بكل قوة وتصميم ومزاج دون أن يحدد نشـانه هـدفا واضحا، يلعب بها وكأنها كرة قدم طبقا لخياله الواسـع وإمكاناتـه المعدمـة وحلولـه الطفولية اللاتقليدية الواقعية العظيمة، هو يريد أن يستكشف العالم من حوله فى هذه اللحظة مـن خـلال هـذه العلبـة الفارغـة مـن محتواهـا المـادى، لكنهـا علـى النقيض ممتلئة عن آخرها بالكثير من المفاهيم التى تحملها فى كل مكان تذهب إليه فى العالم.. يأخذنا الصغير فى جولة سـياحية سياسـية اقتصادية اجتماعيـة سيكولوجية فنية تفقدية غير مرتبة عبر الكثير من شوارع الفلبين وحواريها وبيوتهـا المقفرة، وسط الركام والتلوث والقـاذورات والملابـس المهلهلـة والبيـوت المهدمـة والمواطنين المطحونين جدا فى كل مكان.. كل هذا ومـازال الصـبى الصـغير يركـل العلبة الفارغة بقدمـه، ونحـن نتابعهـا تـارة بالصـوت والصـورة فـى زوايـا متدحرجـة ملولبة تسير بنا عبر منظور أرضى وآخر أعلى قليلا وهكذا حتى تلم بالمنظور مـن عدة جوانب، بينما نتابعها تارة أخرى عبر صوت ارتطامها المزعج فقط بالنسـبة لنـا والممتع بالنسبة لهذا الشقى الصغير للعلبة وهى تحتك بأرض الـوطن وممتلكاتـه الرثة، التى تحملها الشوارع على كتفيها بمنطق مجبرا أخاك لا بطـل. وكـأن هـذه العلبة المستوردة الدخيلة الدسيسـة تعلـن لهـذا الـوطن وسـكانه الملهيـين فـى البحـث الخرافـى عـن لقمـة العـيش عـن وجودهـا الراسـخ المتغلغـل المتسـلل، وقدرتها الفائقة على محاورتها فى أى مكان ومهما كانت الظـروف المحيطـة. فـى ظل موسيقى مرحة متعجلة طبقا لإيقاع الصبى الصـغير المنطلـق ومونتـاج ذكـى يتعمد بعض الفوضوية والتخبط الارتجالى فى التنقل من هنا إلى هناك دون تمييـز لمكان بعينه أو فرد بعينه، لا تتعامل الرؤية الفنية الفكرية فى هذا العمل مع أفـراد

وعـالمهم وخصوصـياتهم، بـل مـع الغالبيـة العظمـى للمجمـوع الشـعبى العـام لمواطنى الفلبين.مؤكد أن الولد الصغير ذاته لم يرسـم لنفسـه خطـة حربيـة مرتبـة للبدء من هذه النقطة حتى النقطة الأخرى، ولا ينتظم منهجـا بعينـه مـن قريـب أو من بعيد.إن نقطة الانطـلاق الوحيـدة تتحقـق فقـط عنـدما يناوشـه مزاجـه ليلعـب قليلا، ويسرق بعض لحظات طفولته من بين أنياب هذا الزمن المتشـدد معـه أكثـر من اللازم دون أى معرفة سـابقة بينهما. تأتى نقطة الانتهاء وإسدال السـتار علـى هذا العرض الكروى الفنى القصير إما عندما يتخفف الصبى الصغير من رغبتـه فـى اللعب قليلا إذ ربما يختطفه أى عفريت آخر، أو ربمـا عنـدما يتعـب وتغلبـه أنفاسـه اللاهثة ويرتكن إلى الراحة لحظات يسايس روحـه حتـى يسـتأنف لحظـة تحقيـق ذاته من جديد، أو ربما عندما يصل هذا اللاعب المغامر الجرىء وحـده دون شـريك إلى ذروة اسـتجماع قواه ويكف عن العدو وركل هذه العلبة الكروية ويسـتعد نفسـيا وبدنيا للحظة التسـديد المنتظـرة، ليحـرز جـول عظيمـا فـى قلـب الفـراغ والـزمن، سيُحسـب له فى رصيده كنموذج مواطن بسيط أولا وأخيـرا لا نعـرف لـه اسـما ولا بيتا، لكننا نعرف الآن عن وطنه الحقيقى الكبير الخارجى والداخلى مـن الكثيـر مـا يكفى لإدراك رؤيته هو ولتكوين رؤيتنا نحن أيضا..

المفاجأة التى أخفاها لنا المخرج كافِن الذى لا يريد انتسـاب فيلمـه إليـه فـى نهاية هاتين الدقيقتين هى أن هذا الطفل اللاعب الماهر المارد المـزعج الشـقى الذى نرى كل جسده لأول مرة فى آخر لقطة، يسير فـى واقـع الأمـر علـى عكـاز فقير جدا فى خشبه، يعينه على هذا الزمن الردىء وعلـى هـؤلاء الـدخلاء الـذين يريدون احـتلال كـل شـبر فـى الأرض الفارغـة. هـذا المـرح الـذى يصـادق طفولتـه وعجزه وبيئته مبتسما فى وجه وطنه رغـم كـل شـىء، يعـيش ويجـرى كـل هـذا المشوار ويركل علبة المياه الغازية الأمريكانى بكل قوتـه المكتومـة وينتصـر عليهـا انتصارا سـاحقا وهو لا يملك إلا قدما واحدة.. (٥٥٥)

## "The Rope /الحبل"

## حوار الحضارات يبدأ من بلكونة الجيران!

يومـا بعـد يـوم يتأكـد أصـحاب العقـول المتفتحـة والأرواح المتسـامحة والقلـوب المستنيرة، أن هناك حاجة ملحة وضرورية للغاية لفتح باب مناقشـة قضـية الحـوار الفكرى الثقافى بين الحضارات. لكن كيف سيتحمل كل طرف وجهة نظر الآخر، إذا كان يعتمد على موروثات أيديولوجية ومغالطات إعلامية، وينحاز بعنصرية إلى مبـدأ تكوين الآراء عن طريق الغيـر دون أن يجـرب هـو بنفسـه ويتأكـد، دون اللجـوء إلـى الحكم المطلق النابع من التسرع وضيق الأفق والجهل العميق..

من منطلق أهمية هذه القضية بالنسبة إلينا بصفة خاصة كعـالم عربـى مـتهم دائما بالإرهاب فى أى مكان يحل عليه دون ذنب من وجهة نظر الغـرب المغلوطـة، أعجبتنى فكرة الفيلم الإيطالى الروائى القصير "الحبـل/The Rope " ٢٠٠٥ الـذى عرض فى إطار الدورة العاشـرة السـابقة لمهرجـان الإسـماعيلية الـدولى للأفـلام

التسجيلية والقصيرة إخراج ليو أليساندرو ليونى وكيفية تنفيذه لها، خاصة أنه هو الذى تولى مهمة كتابة السيناريو أيضا بذكاء ووعى وتحضر. نجح أليساندرو فى اختزال قضية كبيرة معقدة ووضعها فى قالب استعارة إنسانية محكمة لا ترفع شعارات سياسية، ولا تصرخ ولا تفسر ولا تشجب ولا تبكى ولا تدافع ولا تهاجم ولا تفعل أى شىء على الإطلاق، فى ظل هذا الفيلم الذى يكاد يخلو تقريبا من الحوار وإن كان يحمل بين سطوره الكثير من التفسيرات والدلالات والإحالات.

ترك المخرج كل العالم من حوله بوسائل الإعلام والسياسيين والخطب الرنانة والأحداث الجارية والعالم المبهج، واختار أن يقدم حكايته ويطرح فكره من خلال حارة ضيقة جدا أقرب إلى الزقاق يخلو من أى ظواهر مدنية، الذى يتميز بالقرب الشديد بين البيوت وسكانها وبلكوناتها. حتى إذا انحنى أحدهم بعض الشىء وهو يمتلك جسدا رياضيا مرنا، يمكنه أن يصل إلى شقة جاره بمنتهى السهولة واليسر، خاصة إذا كان هناك رابط فعلى بين الجيران يتمثل فى حبال غسيل قصيرة ممتدة ومشتركة بينهما، وعلى كل من يريد الاطمئنان على غسيله أو تغييره أن يجذب الحبل ناحيته بعض الشىء بعد إذن الطرف الآخر بالتبادل والمحبة والرضا. المشكلة أن هذه المودة وهذه الثقة مفقودتان تماما بين الجارتين السيدة الإيطالية والسيدة العربية دون أن ندرى لذلك سببا. كل ما نراه وندركه وجود شد وجذب دائم بين الجارتين المتقاربتين فى العمر بغيظ وغضب، ينعكس على جر كل منهما لحبل الغسيل بشىء من العنف المتدرج، من باب العناد وتوفر مبدأ عدم قبول الطرف الآخر المختلف فى اللغة والديانة والملابس من حيث المبدأ الأصم دون إبداء أى حجج منطقية، إيمانا بمنظور الغير ومعتقداته مهما كانت مغلوطة أو صحيحة.

بما أن المخرج سحب وسيلة التعبير بالكلمات من البطلتين، كان عليهما أن تصبا كل طاقتهما فى تعبيرات الوجه بمرونة وتدرج بحساب لإعلان مشاعر الغضب والحيرة والتخبط بين الفعل ورد الفعل، كما أنهما لا تملكان من وسائل التعبير الجسدى إلا حركة اليدين لجذب حبل الغسيل المشترك بينهما معظم الوقت. وهو ما دعا المخرج لتوظيف فريق عمله المكون من مدير التصوير دانييل أزولا والمونتيرين جابرييلا بدرانتى ولورادو بوسكو والمؤلف الموسيقى لوكا كيارافاللى، لإعلان وجهة نظره فى هذه المقاطعة الثقافية الحضارية وخرس العقول المعطلة بعدما توقفت عن التفكير، ليضع دائما عبء الفعل على الجارة الإيطالية، بينما تتكفل السيدة العربية بمهمة رد الفعل بعد إصابتها بقدر متصاعد من الارتباك بسبب غضب هذه السيدة، ليس من أفعالها بل من مجرد تواجدها وتجرأها على مشاركتها نفس الوطن والمكان والزمان والبيئة والحقوق والبلكونة والحبال ونسمات الهواء. لعب المونتاج دورا فاعلا فى صنع سياق عام للتعبير عن هذه القضية الكبرى المستمرة أياما طويلا، اعتمادا على علامة تغيير الملابس المنشورة على الحبال أو ملابس السيدتين، وكان من الطبيعى أن تزداد حدة القطعات فى التنقل بين السيدتين واختزال الزمن بينهما أحيانا؛ لأن الشعور بالغضب داخل الإنسان يظهر كلحظة خاطفة ويتجلى فى فعل سريع مسروق لا يسبقه تروى العقل والمنطق، خاصة إذا دخلت المسألة فى إطار العناد الصبيانى. فى المقابل هدأ إيقاع كل شىء وثبتت الكاميرات مكانها بسعادة فى

كادرات كلوز صديقة توحى بالتسامح، وهى تلتقط تعبيرات ابن الجارة الإيطالية الصغير وابنة السيدة العربية الصغيرة، وهما يتبادلان حوارا صامتا مرحا بريئا عن طريق علامات الرسم المرئية والضحكات المسموعة بحذر؛ لأنهما لا يعنيهما جنسية وديانة الآخر بقدر ما يعنيهما رضاهما بالعثور على الشريك المناسب فى اللعب والتفاهم على أساس التقبل والاطمئنان.

أخيرا منح المخرج السيدة العربية الحق فى الإمساك بخيط الفعل الإيجابى لأول مرة بدلا من الارتكان فى خانة رد الفعل السلبى، عندما اجتمعت مع جارتها الإيطالية بالمصادفة لحظة دخولهما الحارة الصغيرة والمطر يفتح على الدنيا قطراته؛ فتوقفت السيدتان لا تدريان ما العمل حتى تعبرا بسلام من هذا المأزق الدنيوى المفاجىء. بعد تبادل كم من النظرات المختلسة كالمعتاد والتردد والإقدام والتراجع، بادرت الجارة العربية ببسط شالها وفردته كمظلة ليحمى رأسها ورأس جارتها فى لحظة مشاركة إنسانية تلقائية دون تعقيدات أيديولوجية أو حسابات عقائدية أو مغالطات ثقافية أو أحكام مسبوقة تصادر على العقول. ما أكثر حبال الغسيل التى تتسع لكل الجيران المسالمين المتفتحين.. (٥٥٦)

## "صباح الفل"

## شحنة فنية موجهة من الكوميديا السوداء

قليلا ما تتسع مساحات النقد السينمائى للفيلم الروائى القصير فى كافة وسائل الإعلام، رغم ما يتسم به هذا النوع من أهمية خاصة وطبيعة التكثيف وسرعة الإيقاع واستخدام العديد من الدلالات الموحية التى تحل الكثير من مشكلات زمن الفيلم القصير، حيث يلتهم الفيلم الروائى الطويل كل الاهتمام والتركيز والأضواء.

من هذا المنطلق نتوقف أمام الفيلم الروائى المصرى القصير "صباح الفل" إنتاج المركز القومى للسينما عام ٢٠٠٦ ومن إخراج شريف البندارى، الذى تم عرضه فى القسم الرسمى بمهرجان الإسماعيلية الدولى للأفلام التسجيلية والقصيرة فى دورته العاشرة السابقة، وفاز فيه بجائزة لجنة التحكيم رغم كثرة الأعمال المتميزة التى دخل معها فى تنافس حقيقى، لكنه فى النهاية رأى لجنة التحكيم وعلينا أن نحترمه مهما كان.الجوائز فى كل مهرجانات العالم وجهة نظر تخضع للعديد من الحسابات والمعايير الفنية وغير الفنية.. كما شارك نفس الفيلم فى عدة مهرجانات محلية ودولية، وفاز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة بالمهرجان القومى للسينما فى دورته السابقة، بالإضافة إلى جائزة الصقر الذهبى من مهرجان روتردام للفيلم العربى بهولندا.

قدم المخرج شريف البندارى خريج كلية الفنون التطبيقية عام ٢٠٠١ الذى التحق فيما بعد بالمعهد العالى للسينما من قبل الفيلم التسجيلى القصير "٦ بنات"، وكان الفيلم يعانى من عدة مشاكل متراكمة بالتبعية.. أولا - عدم وضوح الرؤية الفنية الفكرية فى اختيار ست فتيات يعشن فى القاهرة وحدهن مع

بعضهن البعض فى شقة واحدة، ولا تعانى أى منهن من أى مشـكلة اقتصـادية أو اجتماعية أو أزمات نفسية أو ما شابه. ثانيا - بناء على ما تقدم من اختيـار نمـاذج للفتيات المرفهات الثريات تصورنا أن الفـيلم سـيركز علـى التفاصيل الصغيرة فـى حياة هؤلاء البنات لنتبحر فى عالمهن أكثر. لكـن بمـا أن لا هـذا حـدث ولا ذاك لـم نعثر على أى خط رابط نتواصل به مع هذه النماذج الأنثويـة المختـارة، بالتـالى لـم نجد مبررا قويا يجعلنا نحتفظ بهذا العمل فى قنوات استقبالنا طالما أنه لم يرسـل رسالة بعينها لنستقبلها.

لكن الأمر اختلف مع الفيلم الروائى القصير "صباح الفل" عنـدما تغلـب المخـرج على المشاكل التى واجهت عمله الأول سواء كـان يعرفهـا أم لا يعرفهـا، وعنـدما أرسل إلى المتلقى رسالة ذات أهمية ومصداقية تحمـل قـدرا مـن الفـن والمتعة والتأويـل؛ فكـان لابـد أن يسـتقبلها المتلقـى بالتبعيـة بـنفس القـدر مـن التمـاس والانتماء. فى البداية لابد أن نشير أن فيروز كراويه أعد سيناريو فيلم "صباح الفل" من النص المسـرحى بعنـوان "الاسـتيقاظ/Rise And Shine" للمؤلـف المسـرحى الإيطالى داريو فو صاحب جائزة نوبل، ولعبت بطولة الفيلم المطلقـة الممثلـة هنـد صبرى وحدها دون شريك، وكأنه عرض مونودراما مسرحى أخذ طريقه بسـبب مـا إلى شاشة السينما. تفيدنا هذه الإشارة الأولية فى الجانب التوثيقى الدقيق من ناحية، كما أنها سـتفك شـفرة المونولـوج الطويـل المطلـق لبطلـة الفـيلم وحـدها وخلـو كـل العـالم مـن حولهـا بتكنيـك مسـرحى واضـح يسـتغل إمكانـات الصـورة السينمائية من ناحية أخرى.

بما أن المونودرامـا السـينمائية المتمسـرحة هـى المـنهج الـذى اعتمـد عليـه المخرج من البداية إلى النهاية، ظهر هذا الفيلم الذى يستغرق زمن عرضـه علـى الشاشة تسع دقائق على هيئة دفقة واحدة لا نبحث فيهـا عـن حـدث ولا زمـان، هى حالة تمر بها السيدة المتزوجة سناء وهى تبحث عن مفتاح شـقتها الضـائع؛ لأنها تريد أن تنزل برضيعها وتغادر مسرعة إلى المصـنع الـذى تشـغل فيـه وظيفـة عاملة بسيطة، لكنها مع الأسـف لا تجد المفتـاح وتظـل تجـوب كـل الأركـان وهـى تفتش عن ذلك الشـىء الصغير الذى يعادل مفتاح حياتها كله.. كلما أخرجت سناء كـل شـىء مـن مكانـه علـى أمـل العثـور علـى المفتـاح كـى لا تتـأخر وتتعـرض لمضايقات ولخبطات لا داعى لها على الإطلاق بعثرت محتوياتها ومحتويات شقتها الصغيرة فى كل مكان، وتركت مكانها نوعا من الفوضى الصغيرة المسـتكينة فـى مكانها أكثر مما سبق. مع كثرة الأماكن التى تبحث فيها تحولـت الشـقة الصغيرة إلى منظومة من الفوضى الحقيقية، تمثل معـادلا مكانيـا مجسـما الفوضـى التـى تعتـرى حيـاة هـذه الزوجـة المطحونـة بـين الرضـيع الصـغير ومتطلبـات المنـزل واحتياجات زوجها، أو هذا الآخر الـذى تظـل سـناء تخبرنـا بأحوالـه بمـنهج السـرد الروائـى متقمصـة صـوته أحيانـا دون أن نـراه أبـدا أو نـرى أى مشـهد مجسـم لـه بالفلاش باك. بالتالى ليس أمامنا إلا هذه الزوجة التـى تفـتش عـن المفتـاح بكـل طاقتها وتعتصر ذاكرتها، لتلعب دور مصدر المعلومات الوحيد بالنسبة لنا، وعلينـا أن نلتزم تماما بوجهـة نظرهـا الخاصـة التـى لا نملـك غيرهـا. مـن خـلال هـذا الحـوار الداخلى مع نفسها المسموع تفتح الزوجة بعض الثقوب فى ثوب الماضى القريب والبعيد، لتطل علـى الحاضر بمنطـق اسـتدعاء الـذاكرة لـبعض التفاصـيل الرفيعـة

بالمصادفة البحتة بفوضى مقصودة وارتجالية تلقائية. أى أن سناء لا ترتب أبدا ما تقوله ولا تتوقف لحظة لتفكر فيما يحدث، بل إنها تسرد الواقع الذى تعيشه بكل الضيقة الاقتصادية التى تخنقها كحقيقة واقعة دون أى نية لمحاولة التمرد عليها أو تغييرها لأى سبب من الأسباب. كيف ستغير سناء واقعها اليومى من عادات الزوج الكريهة التى لا تطيقها أو لحظات الحب القليلة التى تعيشها، إذا كانت ملهية تماما بالبحث عن لقمة العيش مفتاح حياتها الاقتصادية والاجتماعية والإنسانية، تماما مثلما تبحث عن مفتاح شقتها الذى لا تذكر أين وضعته آخر مرة كالمعتاد؟! إن الثورة والرغبة فى التغيير والطموح نحو حياة أخرى لهم مقدمات لا تتوفر مع شخصية بسيطة ليست مصنوعة مثل سناء، الشكوى عندها مجرد ثرثرة وفضفضة تعاتب بها الأيام فى سرها وتنهمك مع نفسها فى مونولوج طويل يداعب بعض فسيفساء الحياة اليومية المعتادة لديها، لكنها فضفضة سلمية أولها وآخرها مع نفسها فقط باعتبار الرضيع قطعة مأمونة منها متوحد معها ولا يملك أى سلطة ولا يعى ما تقوله أصلا، وباعتبار غياب الآخر حاليا أى الزوج أو عطية كما تسميه هى والذى يمثل حجر زاوية فى حياة سناء العاملة البسيطة وعائلتها الصغيرة.

حوار مصرى يستخدم مفردات من وحى البيئة المحيطة تتناسب مع المستوى الفكرى والثقافى والاجتماعى لسناء، ويحتوى الحالة العصبية التى تمر بها وهى تبحث عن المفتاح، وتستعرض شريط حياتها كلقطات عامة سريعة دون زمان أو مكان محددين، أو تضع نقطة بداية لسرد الفلاش باك، وهى تحاول أن تتذكر ماذا فعلت بالأمس منذ دخلت من باب الشقة وفى يدها المفتاح وزجاجة اللبن للصغير، ثم تعيد تمثيل أهم اللحظات التى مرت عليها وفى يدها المفتاح، لتضع كل الاحتمالات الممكنة للأماكن التى ربما نسيته فيها. روتين قاتل ممل يمتزج بنكهة صريحة من الكوميديا السوداء، لا تنفصل عن طبيعة الروح المصرية البارعة فى ترويض سلاح السخرية حتى من نفسها للتغلب على كل شىء بالصبر الطويل والبسمة المنهكة. وقد أنابت كاميرا أحمد جبر عن عينى سناء فى البحث والتجوال كثيرا فى العديد من أنحاء البيت الصغير، دون أن تضطر البطلة للذهاب إلى كل مكان بنفسها، من منطلق ترك مساحة حرية قليلة للمتلقى ليتعامل مع هذا العالم الصغير من وجهة نظره هو، لكن دون التخلص من أسر الشخصية المكافحة سناء التى تم التعاطف والتوحد معها منذ كانت تحلم فى أول لحظة أنها تعمل فى المصنع، وأنها حاكت يدها بدلا من الخيط وبالتالى لا تجدها. أى أن سناء تشقى وتكدح حتى فى الحلم ومشغولة ومرعوبة بالبحث عن يدها أو وسيلتها فى العمل، مثلما تعيش الواقع وهى تبحث عن المفتاح وسيلتها للعمل أيضا، لكن قهر الواقع طغى على جماليات الحلم وعلى فرصة تخيل عالم بديل وهمى؛ فانقلب الأمر إلى واقع مستمر لا يسمح ببصيص من الأمل والحرية، ويحدد حركة سكانه بالتجمد فى أماكنهم كالتروس المكبوتة منغلقين داخل الإطار المرسوم لهم ولا شىء غيره.

بنفس منطق الفوضى المقصودة وتفاصيل الحياة الرفيعة المبعثرة هنا وهناك، راحت الكاميرات تهرول وتنفرد وتنثنى مع بعض التدخلات الموسيقية الخفيفة لموسيقى خالد شكرى، فى خطوط متعرجة متكسرة تفتش بعينى سناء عن

المفتاح، طالما أنه لا يوجد أى ضوابط تحكم هذه الحياة العقيمة. لكن الكاميرات لا تملك إلا التعامل مع سناء بمنطق المحور الرئيسى الإجبارى الوحيد بحيث تعود إليها من أقرب نقطة، عندما تود التركيز على لحظة بعينها أو عند استخلاص مفهوم ما من هذه المواقف المبتورة والجمل المقطوعة، التى تندفع من فم سناء دون إعداد مسبق، وأيضا حتى لا يحدث ملل من فرط التركيز على شخصية واحدة طوال الوقت.

كما قلنا من البداية إنها دفقة واحدة فى مشهد واحد يستغرق تسع دقائق على الشاشة، يفصح عن القليل ويخبىء الكثير، لكنه القليل من الاعترافات المهمة مثل قرار الزوجة عدم غسيل وجهها فى الصباح بحجة أنه لا يوجد لديها وقت، وهى مواجهة قصيرة أمام المرآة جعلتها تقر وتعترف أنه لا يوجد ما يدعوها لغسيل وجهها؛ لأنه لا يوجد من ينظر إليها.. كان يمكن للإضاءة والموسيقى أن يلعبا دورا أكثر إيجابية ليفتحوا منظور مجالات التأويل مع هذه الحالة الإنسانية المطحونة، التى تشبه الشريحة الغالبة من المواطنين المكافحين وحياتهم المتكررة المقولبة، خاصة أن سناء اعترفت أن عملية بحثها العقيم عن المفتاح هى مشكلة كل يوم دون انقطاع.. ربما زادت لحظات مواجهة سناء للكاميرا من أجل مخاطبة المتلقى مباشرة أكثر من اللازم، لكن علينا أن نضع فى الاعتبار أن هذا هو الفيلم الروائى القصير الأول للمخرج، وتحسب له هذه المغامرة الفنية وقدرته على دمج النص المسرحى الإيطالى فى البيئة المصرية الخالصة بما لم يشعرنا بفجوة أو اغتراب.

على مدى التسع دقائق نجحت هند صبرى فى التفاعل مع الشخصية والإمساك بلحظاتها الإنسانية الأنثوية الحساسة ببساطة دون مبالغة؛ لأن الموقف لا يحتمل أى افتعال. إن العمل أمامنا ليس بكائية مكلومة ولا ثورة محبوسة ولا محاولات إضحاك بالقصد، بل هى لحظة عادية جدا دخلت فيها الممثلة من القلب بخط بيانى صاعد هابط فى الأداء الصوتى والحركى والتعبيرى، تبعا لما يهبط على ذاكرتها فجأة وما تستبعده أيضا فجأة، وهذا لا يتأتى إلا من خلال التحكم المنضبط فى إيقاع الشخصية والاقتناع بها ومصادقتها. لكن هذا لا يمنع أن هناك بعض اللحظات تغلبت فيها صنعة الممثل فاختفت التلقائية المطلوبة، خاصة فى السرد الصوتى للبطلة لتفاصيل الحلم فى المرة الأولى التى نسمع فيها صوتها قبل رؤيتها عند الاستيقاظ من الحلم، ومن بعدها احتاجت هند صبرى إلى بعض اللحظات كى تندمج داخل الشخصية وتركز معها أكثر بدلا من التعامل معها من الخارج كما حدث. ثم عادت التلقائية للاختفاء دون سبب واضح فى النهاية، وتسلل التكلف وهربت المصداقية مرة أخرى فى اللحظات الأخيرة من الفيلم، عندما وجدت الزوجة مفتاح الزوج الذى نسيه هو الآخر، واكتشفت قبل خروجها أن اليوم هو يوم النوم واللابحث عن المفتاح أى الجمعة العطلة الرسمية للعمل، مع أنه من المفترض أن يكون تلبُّس الممثلة للشخصية قد وصل إلى الذروة..

بالفعل الاهتمام مطلوب بإنتاج ومتابعة هذه النوعية المؤثرة من الأفلام، التى يتعامل معها العالم كله بعين الاعتبار بينما ينظر إليها الكثير من الفنانين هنا على أنها مجرد مرحلة لإخراج فيلم روائى طويل، ويترفع عن العمل فيها الكبير والصغير باعتبارها زمنا ولّى والعودة إليها إفلاس وعيب وقلة قيمة! (٥٥٧)

## "أخى، عرفات/Arafat, My Brother"
## دعاية للقضية الفلسطينية أم للمخرج؟!!

هناك خط فاصل غاية فى الأهمية لابد أن يكون واضحا عند تناول الأفلام التى تطرح قضايا كبرى بعينها لها مدلولها التاريخى والاجتماعى الواقعى، مثل الأفلام التى تناقش قضية الاحتلال الصهيونى للأراضى الفلسطينية على سبيل المثال.. إما أن يكون الفيلم قويا عميقا يحمل وجهة نظر من خلال بناء فنى متماسك ذكى يعرف أهدافه جيدا ليحقق غرضه فى توصيل خطابه الفكرى الدعائى، وإما أن يكون متوسطا أو ضعيفا مقدما بغير عناية كافية وبصيغة مباشرة مزعجة وساعتها تكون النتيجة سيئة؛ لأنها ستنقلب من فتور المتلقى فى التعاطف مع القضية إلى نتيجة عكسية سلبية ضد القضية ذاتها بدلا من الدعاية فى صالحها..

من هذا المنطلق نقدم قراءة تحليلية للفيلم التسجيلى القصير الفرنسى الكندى المشترك " أخى، عرفات/Arafat, My Brother" ٢٠٠٥ إخراج الفلسطينى رشيد مشهراوى الذى عُرض فى افتتاح الدورة العاشرة لمهرجان الإسماعيلية للأفلام التسجيلية والقصيرة، ويستغرق زمن عرضه اثنتين وخمسين دقيقة. فى هذا العمل الذى كتب له السيناريو رشيد مشهراوى أيضا وشارك فى تصويره ومونتاجه مع لورين ديدييه، يوجه المخرج مجهوداته للبحث ليس عن الرئيس الفلسطينى الراحل ياسر عرفات الذى كان فى هذا الوقت أسير مقر حكمه مع حراسه ومرافقيه، بل يكرس وقته للتفتيش عن د. فتحى عرفات شقيق الزعيم ياسر، إلى أن يعرف أنه يقيم هنا بمصر ويعمل طبيبا فى مستشفى الهلال الأحمر. إذا أردنا الدقة فلابد من القول إن د. فتحى كان يقيم فى مصر، حيث توفى إثر إصابته بمرض خطير بعد ثلاثة أسابيع فقط من موت شقيقه ياسر عرفات وهو لا يعلم عن أمر وفاته شيئا، والمفارقة الغريبة أن الشقيقين اللذين يحملان ذكريات طويلة منذ طفولتهما المزدحمة بلحظات البراءة والنضال تواعدا سرا على اللقاء فى العالم الآخر فى القريب العاجل دون اتفاق مسبق.

ما بين فلسطين ونقاط التفتيش وشوارع مصر ومعبر رفح الذى ينتظره المسافرون أياما طويلة للغاية، وبين مرافقة المخرج رشيد مشهراوى للدكتور فتحى عرفات فى رحلة علاجه إلى فرنسا، وعلى أنغام موسيقى أنطونى روانكوفتش سلك مشهراوى نفس الطريق من القاهرة إلى معبر رفح وليالى انتظار فرج المرور، على أمل الوصول إلى بيته فى فلسطين الواقع فى رام الله، لكن هذا مع الأسف لم يحدث.. لم يستطع رشيد الوصول إلى بيته الصغير مثلما يحاول إخوانه المناضلون الفلسطينيون الوصول إلى البيت الكبير أى وطنهم المحتل، نتيجة للقانون الإسرائيلى الذى ينص على أن الفلسطينيين لهم حق العيش داخل المدينة التى ولدوا بها فقط، بالتالى أصبح محرما على رشيد مشهراوى العودة إلى بيته فى رام الله لأنه مولود فى غزة!

حاول المخرج فى هذا الفيلم الاعتماد على الأسلوب التلقائى قدر الإمكان فى منهج سرد الحدث وتبرير اختيار اللحظة والشخصية، التى يتجه فيها اتجاها عكسيا من الزعامة إلى الشعب، بخلاف معظم الأفلام الفلسطينية التى تتجه

فيها من أسفل إلى أعلى أى من القاعدة الشعبية حتى ذروة هرم المواطنين بالإشارة أو الرمز أو التجسيد. لكن يظل الاتفاق فى جميع الأحوال على طرح قضية الاحتلال الإسرائيلى ذاتها ولا شىء غيرها، واستعراض مدى تعنت الجانب الإسرائيلى على كافة المستويات وبكل الأشكال. كما يتيح هذا الفيلم أيضا الفرصة للمتلقى للمرور بسلام من نقطة عبور حساسة، والتعرف على الصورة العائلية لحياة الشقيقين ياسر وفتحى عرفات، للتأكيد على أن بوادر الزعامة تبدأ من الصغر ولها أمارات ونقاط مضيئة وشخصية موروثة، يُضاف إليها فيما بعد الخبرات المكتسبة وتنمية الحس الوطنى والشعور بالمسئولية على المستوى الجمعى وليس الفردى. ما بين دردشات عائلية وألبوم صور وكاميرات حاولت التخلى عن صفة القصدية، وما بين مونتاج متنقل من دول ومدن وأشخاص سجل المخرج لحظات إنسانية حرجة. لكن يظل سؤال يتردد طوال العمل سراً كلما وضحت الممارسات الإسرائيلية القمعية، إلى أن يجهر به المخرج رشيد مشهراوى فى النهاية ويتساءل بمرارة: "إلى متى يظل الحال كما هو عليه؟!!"

المشكلة فى هذا الفيلم تكمن فى ثلاثة أركان متصلة.. أولا - عدم استغلال المخرج لحظات هامة وهو بجانب شخصية ذات حيثية سياسية بالغة مثل د. فتحى أو ياسر عرفات فى طرح منظور فنى عميق غير مباشر للقضية يضيف جديدا فى التعاطف معها، لينقل صوت هذا الشعب ووجهة نظره إلى المتلقى فى العالم أجمع. ثانيا - إضاعة وقت كبير فى تكرار بعض الثرثرات التى لا تقدم ولا تؤخر مما أحدث نوعا من الإطالة والملل، وهو ما طغى فى نفس الوقت على حق القضية ذاتها فى طرح نفسها كما أوضحنا فى النقطة الأولى. ثالثا - فرار لحظات مؤثرة تماما من يد المخرج دون سبب، وكأنه تفرغ أكثر لعمل إعلان شخصى ودعاية ذاتية عن قوة علاقته هو بعائلة عرفات ومن بعدها قضية فلسطين وليس العكس، علما بأن المخرج رشيد مشهراوى له أعمال تسجيلية وروائية أقوى مما شاهدنا فى هذا الفيلم بكثير. لكنه الخط الفاصل الهام الذى ارتكزنا عليه فى البداية بين اختلاف تأثير الأعمال القوية وغير القوية على تأصيل حق الدعاية لقضايا حساسة حيوية بهذا الشكل،والنتيجة الطبيعية فتور فى الاستقبال دون إضافة جديد لا نعرفه عن القضية الفلسطينية من حيث المعلومات والوثائق والتأثير. ومر هذا الفيلم المتعجل أكثر من اللازم مع الأسف مرور الكرام.. (٥٥٨)

## "تكلم برفق/Speak Softly"

## حفل فنى ممتع على شرف الساحر الخطير!

إذا أردت أن تتعرف على ثقافة شعب فى لحظات مكثفة، فيمكنك مشاهدة أعمالهم الفنية لترى كيف يتعاملون مع قضايا مجتمعهم وشئون العالم أجمع من حولهم ونظرتهم إليه النابعة من نظرتهم الداخلية إلى أنفسهم..

من حسن الحظ أن الثقافة الإسبانية ليست بعيدة عنا كل البعد بحكم انضمامنا معهم إلى شعوب البحر الأبيض المتوسط، لكن المشكلة دائما أن

الإنتاج الأمريكى يطغى على السوق المحلى فى على مستوى الأفلام الروائية الطويلة. فما بالنا بالأفلام الروائية القصيرة أو التسجيلية التى لا نراها إلا فى المناسبات السينمائية السعيدة؟ لهذا انتهزنا فرصة إقامة الدورة العاشرة لمهرجان الإسماعيلية السينمائى الدولى للأفلام التسجيلية والروائية القصيرة، لندرك كيف يفكر فنانو العالم من حولنا ولا ننعزل عنهم حتى نعلم موقعنا نحن أيضا بالنسبة إلى الآخر. من هذا المنطلق استلفت انتباهنا كثيرا الفيلم الإسبانى الروائى القصير "تكلم برفق/Speak Softly" ٢٠٠٥ إنتاج وإخراج فرناندر ميرينيرو، يستغرق زمن عرض الفيلم حوالى ثمانى وعشرين دقيقة على الشاشة. ليس بالضرورة أن يكون الفيلم تحفة زمانه حتى يجذبنا إليه، لكننا دائما نبحث عن شىء ما ينادينا ويستحق المناقشة داخل أركان العمل. من حسن الحظ أن هناك عدة عناصر اجتمعت سويا فى هذا الفيلم الرقيق الصغير المزدحم بكم من العواطف الإنسانية والمشاعر الفياضة، كما يتميز بأسلوب مشوق فى الحكى وتوالى الأحداث داخل البناء الدرامى المطروح. ولا ننسى أن الكتابة دائما لطفل وعلى لسانه ودفعه ليشارك الكبار بطولة العمل يعد صعوبة حقيقية للفنان السيناريست أولا؛ لأن عليه فى هذه الحالة أن يستدعى كل مخزون البراءة بداخله بعقلية شخصيته الدرامية، ليولد أكبر قدر من المفاجآت بعيدا عن حلول المنطق التقليدية والأخذ والرد المقولب والمُتوقع داخل السياق.

يا ترى ماذا يخبىء الساحر العجيب تحت قبعته العجيبة التى تشبهه؟! سؤال يتردد فى رؤوس الكبار وعلى ألسنة الصغار كلما يشاهدون فقرة الساحر فى أى مكان وزمان، منتظرين معايشة حالة من الدهشة يفتقدونها فى الحياة المعتادة المملة. من خلال هذه الفكرة الشعبية الموروثة فى التعامل مع الساحر فى كل المجتمعات، بدأ السيناريست فرانشسكو خافيير باتانيرو أحداث فيلمه الجميل المؤثر بمشهد يصور لنا ساحرا بارعا فى ممارسة ألعابه أمام الجمهور، يبدو هادئا تماما واثقا بنفسه ليس فى حاجة مطلقا لإلهاء الجمهور القليل الحاضر فى الصالة الصغيرة بأصوات عالية أو مساعدين متمرسين. هذا الرجل يمتلك كاريزما السحر من داخله، يستطيع سرقة انتباه الجمهور بكل بساطة ومرونة وحب للمهنة ذاتها، ويلاغيهم بخبرة واضحة وهو يقذف إليهم أحيانا ببعض أدواته الصغيرة لتنفيذ بعض الحيل التى يخبىء منها الكثير تحت قبعته، التى لا أحد يعلم حدودها أو مداها إلا الساحر ذاته..

من خلال نقلة مونتاج شديدة الانسيابية للفنانين إيفان أليدو وفرناندو ميرينيرو، متناغمة مع طبيعة نقلات الساحر غير المرئية حتى تكتمل ألعابه بنجاح، وجدنا أنفسنا داخل غرفة الساحر وهو يواجه نفسه وجها لوجه أمام مرآته المحاطة بكم من المصابيح المبتهجة، يزيل أدوات ماكياجه وتنكره قطعة قطعة بمنتهى الهدوء والتأنى والتأمل. لقد تعود هذا الرجل أن يسيطر دائما على إيقاع نفسه، ويمد سلطانه إلى إيقاع من حوله أيضا بفعل قوة شخصيته وإمساكه بزمام الأمور فى يديه كالمعتاد؛ فسلمت إليه الكاميرات مفاتيحها ووقفت ثابتة فى لقطة متوسطة تراقبه بتمعن من خلال المرآة فى لمحة لها فكرة ومغزى قادمين.. الواقع يقول إننا مثل جمهور الحاضرين لم نتعرف فى صالة العرض على الملامح الحقيقية لهذا الساحر المتمكن، بفعل غرقها وراء قلاع الماكياج الكثيف

والشعر المستعار. أما الآن ونحن أمام المرآة التى لا تكذب أبدا علينا أن نتبين ثلاثة حقائق مؤثرة فى وقت واحد تعامل معها السيناريست والمخرج بمنهج السهل المتتنع.. أولا - التعرف على الوجه الحقيقى لهذا الساحر داخل مربع زجاج المرآة وخارجه. ثانيا - اكتشاف أن الفتاة الصغيرة التى داعبها الساحر خلال عرضه هى ابنته الصغيرة بالفعل، التى كانت تشاهد العرض بمنتهى المتعة والسعادة، وهى تجلس بجوار والدتها أى زوجة الساحر الجميلة، التى يبدو من نظرات عينيها الصامتة المعبرة وكلماتها القليلة المرحة الدافئة أنها هى التى تلعب دور الساحر بالنسبة إلى زوجها الحبيب؛ فيتبادلان الأدوار بكل حب وسعادة ورضا، وينزل الساحر من عرشه ويرتضى أن يكون مسحورا مندهشا بين يدى زوجته المخلصة. ثالثا - تحيلنا ملامح الساحر الحقيقية على الفور أن هناك أمرا ما يخفيه هذا الرجل داخل نفسه، أمر حزين وحقيقة مكتومة تؤكد إصابة هذا الرجل بمرض خطير يفقده حيويته الخارجية وشعر رأسه الكثيف سابقا، لكنه أبدا لا يفقد حبه لزوجته التى تشاركه أحزانه وابنته التى تعلم عن الأمر شيئا، ووالده الذى سنراه فى المشهد التالى لتكتمل حلقة تعارفنا على عائلة الساحر الصغيرة..

منذ لحظة دخولنا فى بيت الساحر سيختلف منهج البناء الدرامى عما شاهدناه سابقا لسبب بسيط للغاية، وهو تفعيل دور الطفلة الصغيرة التى تملك عالما يخصها وحدها فى إطار الديالوج والمونولوج والفكر الصامت وأساليب الاقتناع والإقناع، مع قدرتها الفذة على اقتحام كل ما حولها ومن حولها بمفاجآت متوالية من التصرفات والكلمات. إذا بها تسحر كل الجو حولها بإكسير من البراءة والنقاء والطفولة والأمل وراحة عدم المعرفة لا يقاوم، منزل واحد يضم ثلاثة سحرة موهوبين أمر خطير ولا يتكرر كثيرا! وكلما أوشك الأب على الاختفاء من حياة الجميع مع تضاعف آلام مرضه تنحت نقلات المونتاج عن المنهج غير المحسوس فى القطع، واتجهت إلى بعض العنف والحزم الطفيف الذى يؤكد انتهاء مرحلة ما من حياة هذه العائلة، وبداية مرحلة أخرى تتخلى فيها عن بريق أضواء صالة العرض التى اعتاد الساحر إبراز مواهبه داخلها، استعدادا للغوص فى قلب الحياة الواقعية التى لا تستثنى السحرة من مفاجآتها السخيفة بكل أسف..

كلما حاول الجميع إخفاء الحقيقة عن الفتاة الصغيرة تصاعدت درجة الديالوجات بينها وبين والدها ووالدتها كيفا وكما، مما يزيد الفيلم متعة ودقة فى تشريح المشاعر الإنسانية. فى صحبة موسيقى بيدرو فرناندز التى تمزج فى نغماتها بين قسوة الواقع الحقيقى وبريق عالم السحر المتخيل البديل، لا يجد الأب الحزين والساحر الذى انتهت حيله مع هذا المرض اللعين سوى اللجوء إلى حيلة السرد والحكى بأسلوبه الساحر لابنته الصغيرة، ليرسم لها بالكلمات صورة عالم غريب أجمل ما فيه أنه بلا منطق يقيد حريته ومعجزاته، مستغلا خيالها الواسع جدا الذى لم تعكره الحياة الحقيقية بعد. وبعدما غاب الأب بجسده عن هذا البيت الصغير بذهابه إلى المستشفى بعد تدهور حالته تماما، لعب الفيلم لعبته الذكية فى استمرار تواجده الصوتى والفعلى من حيث التأثير السحرى العميق، بعدما استبدل الهيمنة الفيزيقية بالهيمنة الخبرية وراح يستكمل دور الساحر الشفاهى فى تجسيد عالم خرافى من بنات أفكاره لابنته الصغيرة، من خلال خطابات لا

تنقطع ولا ترتاح الصغيرة إلا إذا تسلمت منها الواحد بعد الآخر أيا كان من يكتبها بديلا للأب. ومعها يعود منهج المونتاج إلى سيرته الأولى فى القطع السلس وصنع سياق درامى جمالى واحد، يضع قدما فى عالم الحقيقة وقدما فى عالم السحر والغيب، وتلعب الأم دور الأب والأم معا بمساعدة زوج أبيها، الذى يحل جزئيا محل ابنه الغائب بماكياجه فقط، لكنه لا يغيب أبدا بروحه الحقيقية الصادقة التى تفنى عمرها فى تأمل هذه العائلة الصغيرة وإسعادها بالسحر وبغير السحر.ربما ينكشف يوما سر اللعبة لكن سر الحب لا ينكشف أبدا..

تقتحم الكاميرات عالم الصغيرة وتقترب منها أكثر من اللازم، وهى تلصق ودعة البحر بأذنها لتحكى لها حكايات والدها الذى وعدها ألا يغيب عنها أبدا. كان من الممكن أن يخصص المخرج الإسبانى فرناندر ميرينيرو كل دقائق فيلمه لصنع بكائية منظومة فى ثقافة الموت، لكن ذكاء المخرج ورؤيته القوية وجهت الفيلم لخلق احتفالية متجددة بالحياة وسحرها ومتعتها، فى ظل وجود هذا الساحر الغائب الحاضر إلى الأبد.. (٥٥٩)

## "منزل على البحيرة/ Lake House"

## صندوق بريد الحب يتحدى الحياة والموت!

غرق الاثنان فى بحر الغرام من أول نظرة.. بعثت إليه خطابها الأول فوصله مبكرا بعامين فى ٢٠٠٤؛ فرد عليها بخطابه الأول فوصلها بعد عامين فى ٢٠٠٦! حسبة مرتبكة من الزمن لا يفصل فيها عقل ولا منطق، فزورة محيرة تضرب كل الثوابت فى أقرب حائط طالما نفكر فى الحل بطريقة تقليدية.. إذا وضعنا أنفسنا مكان هذين العاشقين لحظة بمنطقهما معا، فسنجد أن المسألة أبسط من ذلك بكثير ولها وجه مختلف تماما..

علينا أن نضع فى البداية خطوطا حمراء ثقيلة تحت عنوان كيفية المعالجة الزمانية المكانية الروحية، ونحن نقدم هذه القراءة التحليلية للفيلم الأمريكى "منزل على البحيرة/Lake House" ٢٠٠٦ إخراج الأرجنتينى أليخاندر أجريستى، وهو فى الحقيقة فنان متعدد المواهب يجمع بين مهام الإخراج وكتابة السيناريو والتصوير والإنتاج والتمثيل والتأليف الموسيقى والمونتاج أيضا. وقد تعرفت عليه الأوساط السينمائية الدولية بشكل أفضل بعدما نالت ورشحت بعض أفلامه مثل "جرائم حديثة" ١٩٩٢ و"بوينس أيريس بالعكس" ١٩٩٦ و"فالنتينو" ٢٠٠٢ وغيرهم للعديد من الجوائز المحلية والدولية الهامة.

كتب السيناريست السينمائى والمؤلف المسرحى الموهوب أيضا ديفيد أوبورن معالجة درامية تتناسب مع الأجواء الأمريكية، فى هذا الفيلم المأخوذ أصلا من الفيلم الكورى الجنوبى الناجح بعنوان "البحر/ Siworae" ٢٠٠٠ إخراج هيونج-سونج لى. من حسن الحظ أن الفيلم الآسيوى لا ينغلق على بيئة بعينها، لكنه يطرح قصة حب تحت مظلة دراما فانتازيا موسعة تحمل نظرة إنسانية شاملة موسعة وروحانييات عالية. تعتمد دائرة العلاقات الدرامية الإيجابية الفاعلة فى

الفيلم الأمريكى على محورين أساسيين مترابطين تدور حولهما كل الشخصيات الثانوية والأحداث والإثارة، وهما د. كيت والمهندس أليكس.. أما الطبيبة الماهرة د. كيت فورستر (ساندرا بولوك) فقد تركت إليونويس وذهبت تبحث عن تطوير مستقبلها فى شيكاغو، لكنها رغم كل انشغالها فهى تعانى من الصمت والحزن الدفين والوحدة المريرة وتعيش حياة جافة بلا حب، حتى أنها اضطرت لاختيار كلبها الذكى دونا عن كل البشر لتلعب معه شطرنج! وقد بدأ تعارفنا على د. كيت وهى تقف وحدها فى مكان يبدو منعزلا أمام بيت وحيد مثلها وجميل يشبهها يطل على بحيرة، وهى الآن تستعد لهجرة هذا المنزل إلى الأبد بسبب عملها الجديد، وقد تركت خطابا صغيرا فى صندوف البريد للساكن الجديد، تتمنى له حياة سعيدة فى هذا المنزل مثلما عاشت هى فيه من قبل أجمل أيام حياتها. لكن عندما قرأ الساكن الجديد الخطاب لم يفهم ماذا تقصد الراسلة التى لا يعرفها. تؤكد معلوماته الوثيقة أنه هو وحده أول إنسان فى هذا العالم يسكن هذا المنزل، بالتالى يبدو أن هناك شيئا غريبا فى هذه المسألة.. من خلال الخطابات التى ستلعب دورا حيويا تماما فى هذا العمل نتعرف بالتدريج على المحور الدرامى الثانى أى الساكن الجديد، أو ربما القديم المهندس المعمارى الشاب الناجح أليكس ويلر (كيانو ريفز)، ومع توالى الخطابات بين العاشقين اللذين لا يعرفان بعضهما البعض يكشف أليكس عن أكبر مشكلة تؤرقه فى حياته، وهى علاقته المتوترة الغريبة بوالده المهندس المعمارى المخضرم العظيم سايمون ويلر (كريستوفر بلامر)، الذى فضل أليكس مقاطعته ونسيانه دون جدوى بعدما تسبب الكبرياء والطموح المجنون للأب فى انهيار حياة العائلة حتى فرت والدة أليكس من هذا الجحيم الأزلى إلى الأبد..

ظل الحبيبان أليكس/كيت يتراسلان عبر الخطابات القصيرة المعبرة طوال الوقت لنتعرف عليهما من ناحية، لكن المخرج لم يتركنا هكذا تحت رحمة منظارهما فقط وسمح للاثنين ببعض الحوارات والتساؤلات والاعترافات والحيرة الحوارية المسموعة مع الطبيبة آنا كليكزنسكى (شهره أكداسلو) زميلة كيت من ناحية، ومع المهندس الناجح هنرى ويلر (إيبون موس باخراتش) شقيق أليكس من ناحية أخرى. بالتدريج فتح المخرج الباب للمتلقى كى يدخل عالم هذين العاشقين بالسرد والتجسيد، لنتقبل فرضية إمكانية قدرة الحب الصادق على تخطى حدود الزمن الضيق، بعدما نكتشف أن د. كيت تعيش فى عام ٢٠٠٦ أى أنها تتقدم الزمن الذى يعيش فيه أليكس عام ٢٠٠٤، وأن كل ما هو ماض بالنسبة إليها يعتبر مستقبلا بالنسبة إليه! ليس هذا فقط بل إن هذين العاشقين قد تقابلا بالفعل من قبل فى الماضى وتماسا فى لحظة زمن موحدة، عندما جمعهما القدر سويا اثناء حفل عيد ميلاد كيت، وقد حدث الانجذاب بينهما من أول نظرة رغم وجود مورجان (ديلان ولش) حبيب د. كيت ووجود حبيبة اليكس بالداخل. وهى لحظة لم تستمر طويلا على المستوى الزمنى، لكنها ظلت محفورة فى أعماق كل منهما، حتى بعدما فارق أليكس الحياة منذ عامين إثر حادث سيارة وهو متوجه إلى كيت للقائها فى مكان عام.. المسألة ليست فى مشكلة كيف يتقابل النقيضان أى الماضى والحاضر فى لحظة واحدة، لكن القضية الأهم والأخطر هى أن العثور على الحب الصادق يندر أن يتكرر فى الحياة مرتين، لهذا كان قرار كيت وأليكس بتمسك كل منهما بالآخر ولو عبر عالمين مختلفين.

المهم أن يحافظا على حبهما الخالد مهما اختلفت العصور طالما أنهما يلتقيان فى هذا المنزل المنعزل المطل على البحيرة..

نجح المخرج الأرجنتينى أليخاندر أجريستى فى توظيف علامات بصرية سمعية تشكيلية توحد بين عالمى كيت وأليكس المختلفين، بالتكرار أو بالتماس أو بالتشابه أو بالامتداد حتى زرع المصداقية داخل المتلقى. من الظاهر يبدو أن موسيقى ريتشل بورتمان وكاميرات آلار كيفيلو ومونتاج أليخاندرو برودرسون ولينزى كلينجمان وملابس دينا آبل يتعاملون مع كل بطل فى كادر منفصل، لكن التأويل الأبعد للدلالات المطروحة تدلنا على التعامل مع الاثنين كوحدة واحدة، من خلال الاعتماد على منطق الأخذ والرد فى الفعل ورد الفعل باستمرار، ودمج القطعات وانسيابيتها الشديدة المتدرجة بعد المرور بمراحل سياقات الحيرة والفضول والصدمة والتكشف والتصالح كلما زاد التعارف والتقارب. وتولت الموسيقى مهمة تظليل العالمين بنغمات رشيقة تعبر عن جوهر الشخصيتين مع بعض اختلافات موقع الرجل والمرأة. يعتبر مشهد تعارف وتقارب ثم رقص كيت وأليكس أثناء حفل عيد ميلادها من أجمل وأرق مشاهد هذا الفيلم فى النعومة والجاذبية وتصميم الحركة، مع استجابة العاشقين لعواطفهما متحررين من كل شىء تدريجيا؛ فتحرر معهما فريق العمل وتدفقت شحنات الإضاءة الجمالية فى التصميم والألوان المنسجمة مع بعض الظلام المطلوب، تخبرنا بمولد حب عاصف لن يقف أمامه لا مشاكل الحياة ولا فناء الموت.. (٥٦٠)

## "السيد إتيين/Monsieur Etienne"

## موعد مع السعادة فى العالم الآخر

ما أعجب هذه البيئة الأفريقية وما أجملها.. لها سحرها الخاص وعاداتها وتقاليدها وعقليتها وثقافتها، ترتبط أشد الارتباط بالطبيعة، ترسم ألوانها الزاهية على ملابس سكانها، تستعير إيقاع قوة الغابات لضخ حيوية الحياة فى آلاتها الموسيقية. لكن صناعة السينمائية الأفريقية مع الأسف بعيدة عنا لا نرى من أفلامها إلا أقل القليل رغم وصول بعضها إلى مستوى فنى فكرى راق، مثلما شاهدنا الفيلم السنغالى الروائى الطويل "مدام برويت" للمخرج الكبير موسى سين أبسا منذ عامين ضمن فعاليات مهرجان القاهرة السينمائى الدولى.

عندما عُرض الفيلم الفرنسى الروائى القصير "السيد إتيين/ Monsieur Etienne" ٢٠٠٥ سيناريو وإخراج يان شايا فى إطار الدورة العاشرة السابقة لمهرجان الإسماعيلية السينمائى الدولى للأفلام التسجيلية والقصيرة، وجدناها فرصة ثقافية ثمينة لإعادة جسور التواصل بيننا وبين هذا العالم البعيد عنا لنتعرف على مفاهيمه وأفكاره، حتى لو كان بعينى فنان آخر من خارج حدود هذه الخريطة مثل المخرج الفرنسى الشاب يان شايا. يستغرق زمن عرض فيلم "السيد إتيين" أربعا وعشرين دقيقة، وقد شاهده الجمهور فى العديد من مهرجانات العالم السينمائية الهامة مثل كان وصن دانس، وبالفعل نال العديد من الجوائز المحلية والدولية البارزة.

كثيرا ما يلجأ المخرجون إلى كتابة سيناريو فيلمهم بأنفسهم للتعامل بذكاء مع ميزانية الفيلم المحدودة، وأحيانا يلجأون إلى ذلك عندما يرون أنهم الأقدر على تنفيذ أفكارهم ونقلها من حيز الأوراق المتجمد إلى حيز الصورة السينمائية الحية. أيا كانت الأسباب يهم المتلقى النتيجة أولا وأخيرا. هذا ما وجدناه مع فيلم "السيد إتيين" الذى يعتمد بشكل صريح على الصورة السينمائية الخلاقة المعبرة، من خلال الاستغناء عن الحوار المنطوق أغلب الوقت، ومن خلال رسم كادر سينمائى بديع يبوح بالكثير ويفيض بالكثير من الدلالات والإحالات، رغم أنه فى ظاهره بسيط للغاية ولا يتعمد الفلسفة أو استعراض العضلات الفنية من قريب أو من بعيد. السيد إيتيين الأفريقى النشأة رجل كهل كبير يعيش مع زوجته وحيدا، لا يوجد أى شىء يمنحهما ميزة فى هذه الحياة دونا عن غيرهما مثل المال أو المركز أو السلطة أو الشباب. لكن كل هذه المظاهر التى يبحث عنها الكثيرون مجرد قشرة خارجية مزيفة زائلة سرعان ما تبددها أى ريح عاتية، ثراء التركيبة الدرامية لشخصيتى السيد إتيين وزوجته ينبع أساسا من قلبهما العامرين بفيضان من الحب والحنان والوفاء والرضا بالحياة كما هى فى كل مراحلها، والتفاهم العميق بفعل طول العشرة من مجرد نظرة أو لمحة أو إحساس ما يريده الآخر ويفكر فيه لتنفيذه، من أجل تحقيق سعادة نصفه الثانى بما يسعد ذاته؛ لأن الاثنين أصبحا كيانا واحدا لا ينفصل ولا ينهار أبدا..

كادر بسيط للغاية يركز فيه المصور يوهان شارين على السيد إتيين وهو يرتدى ملابسه بمنتهى الهدوء والبطء نظرا لكبر سنه وطبيعة شخصيته، ثم انتقلنا مع قطع مونتاج سيرج توركيى إلى زوجته التى تعطيه ظهرها وهى تكوى الملابس بدون كلمة واحدة وبحركة انسيابية رشيقة وقوام جسد مسترخ هادىء متصالح مع ذاته ومع الدنيا، مع الحفاظ على تعبير نظرة عين تلقائية تحمل كل دلالات الطمأنينة وإحالات تخبرنا بمنتهى الإسهاب الجميل عن الماضى السعيد الذى لم نعاصره مع هذين الزوجين، مع ذلك وجدنا الفرصة لنعايش معهما حصاد السنين الطويلة المنبنية على الحب والاحترام المتبادل.

لكن فيما يبدو أن بطء إيقاع السيد إيتيين الذى يصنع له المونتاج مظلة شديدة الهدوء والنعومة وهو يجوب الشوارع على مهله من هنا إلى هناك، يتعرقل فى حبائل الحزن أكثر من كمائن العمر. السيد إيتيين الذى تراقبه الكاميرات وترافقه موسيقى جابرييل دى فوريى وهو ينام وحده على الشاطىء دون أن ينطق كلمة واحدة، لا يسمع بينه وبين نفسه إلا صوت صديقيه الراحلين الذى عاش سنوات طويلة بينهما ولهما وهو يفض منازعاتهما الصبيانية بمنتهى السعادة والشقاوة وحب الانتماء إلى هذا العالم الذى يخص ثلاثتهم فقط. من أجمل لحظات هذا الفيلم كانت نقلة المونتاج البارعة التى طارت بنا فجأة وكسرت كل السياق التقليدى الرتيب، لتصل إلى مغزى هذا الفيلم الإنسانى العميق مباشرة، عندما وجدنا أنفسنا فى حيز مقابر منمقة، تحيلنا على الفور إلى يقين فراق السيد إتيين هذه الحياة دون الدخول فى تفاصيل مملة لاستدرار الدموع وتفخيم الألم. إن الرجل الوفى لن يكون وحده هناك!جسد لنا المخرج مفهوم الصداقة الحقيقى فى واحد من أمتع صورها، عندما أسمعنا صوت منازعات الصديقين الراقدين تحت الثرى بجانب السيد إيتيين، الذى يبدو أن القدر سيكافىء إخلاصه بمنحه الفرصة

ليواصل رحلة استمتاعه بفض شجارات صديقية الطفولية التى لن تنتهى أبدا، ليلحق البطل موعده مع السعادة فى العالم الآخر.. (٥٦١)

## "مهمة مدنية/ Civic Duty"

## الإعلام العنصرى الجاهل يخرب عقول المواطنين!

يهمنا كثيرا التوقف أمام الفيلم الكندى الأمريكى "مهمة مدنية/Civic Duty" ٢٠٠٦ إخراج جيف رنفرو لثلاثة أسباب.. أولا - مناقشة الفيلم قضية نظرة الغرب إلى المواطنين العرب بوصفهم إرهابيين، والتعامل معهم على أساس حكم مطلق لا يقبل المناقشة أو التغيير. ثانيا - الرؤية العنصرية الجاهلة الموجهة للإعلام الغربى وتكفله بغسيل مخ الكثير من مواطنيه لرسم صورة مغلوطة تماما للعرب من ناحية، ولكل من وما هو مسلم من ناحية أخرى. ثالثا - قيام الممثل المصرى خالد أبو النجا بالبطولة المشاركة فى هذا الفيلم الذى يستغرق زمن عرضه ثمانى وتسعين دقيقة، وقد عرض لأول مرة فى مهرجان ترايبيكا السينما الدولى بالولايات المتحدة الأمريكية. وهى خطوة جيدة ومحسوبة للتمثيل الدولى للفن المصرى فى الخارج بصورة مشرفة تخدم ثقافتنا وقضايانا ومجتمعاتنا ولا تخضع للتفسيرات الملتوية أو القيل والقال، وقد تدخلت إجادة أبو النجا للغة الإنجليزية واستيعابه للعقلية الغربية ووعيه بالعالم حوله فى تفاعله مع شخصيته الدرامية بإيجابية، وبالتالى تفاعله مع بقية الشخصيات فى الفيلم انطلاقا من جذوره الشرقية وخبراته المكتسبة.

يُحسب للمخرج جيف رنفرو فى فيلمه الثانى مع السيناريست أندرو جوينر فى تجربته السينمائية الأولى كمؤلف وكمنتج رؤيتهما الموضوعية للتماس الحضارى الثقافى بين العقلية الأمريكية بالتحديد بتوجهاتها المختلفة، والعقلية العربية المسلمة من خلال أربع شخصيات تدورون فى دائرة علاقات درامية ضيقة، لكنها جذابة إلى حد ما.. يقوم الأساس الدرامى فى هذا العمل على أكتاف المحاسب الأمريكى تيرى آلان (الأمريكى بيتر كراوس)، الذى يرصده المخرج من البداية مع مدير التصوير ديلان ماكليود وهو مندمج ويكاد يكون مستجيبا استجابة كاملة دون تساؤل لما تبثه قنوات التليفزيون فى المجتمع الأمريكى عن العرب والمسلمين الإرهابيين، الذين أصبحوا أشد خطورة على العالم من الديناصورات الفتاكة ورواد الفضاء الأشرار، فى ظل قطرة من فيضان إعلامى وموجات غسيل مخ منظمة تماما تحذر المواطنين من هذا الخطر المبيد على أثر الحادث القاتم فى الحادى عشر من سبتمبر ٢٠٠١.

حتى لا نبدى عدم تعاطفنا مع هذا المحاسب من أول لقطة مهما كان ضحية أو مشاركا بسلبيته أو بجهله، عاد المخرج يوظف الكاميرات لالتقاط الجانب الجميل الحقيقى فى مشهده الأول مع زوجته الجميلة مارلا (الكندية كارى ماتشت) وقوة الحب والاحترام وصدق المشاعر الذى يجمع بينهما فى لحظة اختبار متأزمة، بعدما أخبرها زوجها المحاسب المصدوم فى ظلم مجتمعه من

الداخل وتوحش العالم من الخارج أنه فصل من العمل دون أدنى ذنب، وهو ما يعنى إنذارا شديد اللهجة بهبوب عاصفة الفراغ والفقر والغضب فى هذا العالم المادى الذى لا يرحم..

منذ هذه اللحظة قاد المخرج فريق عمله ليتعامل مع هذا المأزق لا لمناقشة موقف بعينه بل لمناقشة مبدأ عام من جانب الطرفين، لكن نقطة البداية هنا جاءت من داخل المجتمع الأمريكى المتحضر ذاته ومشكلاته التى تعصف بالمواطنين وتشعرهم بعدم الأمان. وهو ما أدى بالتالى إلى خلل تقييم الأمور عند البعض؛ فألقوا بأعبائهم ومشكلاتهم على أكتاف الغير بصفة الحكم المطلق بمنطق الشك، الذى انقلب فورا إلى يقين دون أى منطق أو سند، مما انعكس على بداية شك المحاسب المفصول فى جاره الجديد الطالب العربى المسلم حسن (خالد أبو النجا) الساكن فى العمارة القريبة جدا منه؛ فراح يمضى أوقاته واقفا وراء شباكه يراقب كل الداخل والخارج من شقة هذا الغريب الإرهابى.. الدليل على إدانة هذا العربى المسلم من وجهة نظر المواطن الأمريكى الغاضب، هو إلقاء الجار مخلفات بيته قرب الفجر، استقباله زائرين غرباء لا أحد يعرفهم ولا يعرف سبب زيارتهم، استخدام الطالب التليفون العمومى فى الشارع رغم امتلاكه تليفونا محمولا، وكلها أدلة تجمعت بعدما تطور الأمر من المراقبة خلف الشباك إلى المراقبة بالسيارة ثم اقتحام البيت فى عدم وجود صاحبه بدعوى الحق المشروع فى حماية النفس.. وفى كل مرة تتعاون الكاميرات مع مونتاج جيف رنفرو وإريك هامربرج فى إبراز صدمات الزوجة الجميلة ذات العقلية المتفتحة المسالمة المعتدلة فى زوجها، الذى يحمل الآن وجها غريبا مخيفا لا تعرفه عنه أبدا.. وفى كل مرة تتباعد المسافة المكانية الزمنية الفكرية وينتفى التلاقى السيكولوجى والعاطفى بين الزوجين، من خلال اختناق الكادر وانغلاق المنظور تراجع لغة الحوار وتضاءل الكلام وتغير الملامح إلى الأسوأ، وتصاعد الصمت كحل بديل يائس لهذه الحالة المستعصية، مع تعتيم الإضاءة بالتدريج وحجب بعض ملامح الزوج فى دلالة بصرية لونية تشكيلية لانغلاق بصيرته؛ لنصل إلى درجة كئيبة من السواد والشحوب وسيطرة البرودة على البيت الصغير كاستعارة للمجتمع الكبير. إلى أن بلغنا حالة شبه الإظلام الكامل أو السلويت بعدما تطور الأمر إلى إبلاغ المحاسب مكتب المباحث الأمريكية الفيدرالية، متمثلا فى المحقق السيد هيلارى (ريتشارد شيف) عن وجود إرهابى جانبه، ثم اقتحام بيت جاره المسلم فى غير وجوده، ثم اقتحامه فى وجوده وترويعه بالمسدس وتقييده وإجباره بالإكراه على الاعتراف بأشياء لم يفعلها، رغم تحذيرات البوليس المعتدل بعدم التعرض لحقوق الجار الشخصية وتعدى الخطوط الحمراء. لكنه الخوف من المجهول والفقر الاقتصادى والخواء الفكرى والإلحاح الرهيب لوسائل الإعلام الغربية كان هو الفيصل فى تحويل المحاسب الأمريكى المرتعد من الإرهاب إلى إرهابى مثالى كامل الأوصاف، لهذا جاءت مشاهد المواجهة العنيفة بين البطلين أو الحضارتين من أفضل مشاهد الفيلم على طولها على المستوى الحوارى ودلالات الهستريا البصرية المقصودة..

برغم ارتفاع مستوى أداء ثلاثى الممثلين وقدرتهم على تدريج البعد الفكرى والعاطفى، فإنه تبقى عدة سلبيات فى هذا العمل تتمثل فى رؤية السيناريو

والإخراج قضية مجردة تعتمد على أنماط دون التعمق مع إنسان بشكل عميق مؤثر فأصيب الفيلم ببعض الجمود. وجاء الظهورالضعيف لموسيقى بودى وملابس أنجلينا كيكش وديكور دينا هولمز، لتزيد الإحساس بجفاء المشاهد الفقيرة. وقد تعامل الفيلم مع شخصية الجار باعتباره مسلما عربيا فى المطلق العام، رغم الاختلاف الطبيعى بين خصوصية وهوية كل دولة عربية عن الأخرى، كما أن قتل الزوج لزوجته بالخطأ فى النهاية كان نهاية متوقعة دون جديد.. لكنها فى النهاية محاولة سينمائية تحمل خطابا فكريا موضوعيا يستحق المشاهدة، لعل وعسى ينجح فى إفاقة السينما المصرية من غفوتها، كى لا نضطر إلى استيراد محامين من الخارج للدفاع عن قضيتنا التى تخصنا ونحن نائمون فى بحور عسل الكسل..(٥٦٢)

## "الانفصال/Break-Up"

## الحب يهدد بالانتحار بسبب عناد الأطفال!

"ليس المهم أن تفعل ما تحب، الأهم أن تفعل ما تفعل مع من تحب".. بقدر ما هى عبارة بسيطة، بقدر ما هى فى حقيقتها قضية عميقة للغاية، قادرة أن تحيى حياة القليلين وتفنى حياة الكثيرين؛ لأنه إذا كان فهمها صعب فتنفيذها فعليا أصعب بمراحل..

جاءت هذه العبارة كما هى على لسان بطلة الفيلم الأمريكى "الانفصال/ The Break-up" ٢٠٠٦ إخراج بيتون ريد، وهى تحاول شرح مشاعرها وتلخيص العديد والعديد من التفاصيل الرفيعة، لعل وعسى يستشعر حبيبها خطورة الوضع الذى وصلا إليه معا، بعدما أصبح حبهما يقف على حافة البركان وليس أمامه إلا مصيرين.. إما يدفع أحدهما الحب فى ظهره داخل النار ويقضى عليه، أو يقفز الحب بنفسه فى قلب الجحيم منتحرا بعدما فشل فى العثور على عاشقين يقدران قيمته الرفيعة، ويدركان أنه عاطفة نبيلة وإحساس نادر يستحق أن يبذل الآخرون من أجله الكثير من الجهد والفعل؛ لأنه لا يعيش على حساب عداد الكلمات فقط..

فى البداية علينا الانتباه أن هناك فيلما آخر يحمل نفس الاسم إنتاج عام ١٩٩٨ إخراج باول ماركوس، لكنه فى الحقيقة يقدم صراعا دراميا مختلفا تماما بين البطل والبطلة ولا علاقة له بفيلمنا الأمريكى الحالى "الانفصال"، طبقا لترجمته الحرفية الصحيحة وطبقا لاسمه التجارى أيضا. عرض هذا الفيلم جماهيريا لأول مرة فى الثانى من شهر يونيو الماضى داخل الولايات المتحدة الأمريكية، ويستغرق زمن عرضه على الشاشة مائة وست دقائق. قدم المخرج الأمريكى بيتون رييد من قبل عدة أعمال للتليفزيون وأخرى للسينما ما بين الكوميدية والاجتماعية، لكن سجل جوائزه كمخرج وممثل أيضا يكاد يكون فقيرا للغاية على مستوى الفوز أو الترشيحات، مما يعنى أن أفلامه تقبع فى المنطقة المتوسطة أغلب الأحوال لأسباب بعينها، وهو ما ينطبق على فيلمنا هنا

"الانفصال" لعدة أسباب مترابطة تتصل ببعضها البعض. مع ذلك فقد حقق هذا الفيلم قفزة معتدلة للأمام فى تاريخ المخرج عندما نال جائزة المتفرجين الصغار فى مرحلة المراهقة، كأفضل عمل يقدم توافقا كيميائيا بين بطليه جنيفر أنستون وفينس فوجن، كما رشح الشباب أيضا البطلة لتنال جائزة أفضل ممثلة كوميدية عن دورها فى عام ٢٠٠٦. هاتان النقطتان بالتحديد تعتبر من أهم عوامل نجاح هذا الفيلم وأى فيلم فى حقيقة الأمر كما سيتضح من قراءتنا التحليلية التالية..

من أول مشهد يدرك المتلقى أنه أمام فيلم كوميدى له مواصفات خاصة تقوم على كوميديا الشخصية والمفارقات ومبدأ الاقتحام من طرف تجاه الآخر، على أن يكون هناك مرونة فى رد فعل الطرف الثانى تلقائيا دون أدنى ترتيب مسبق بناء على حدة فعل الاقتحام ذاته، ومفاجآت الأفعال وردود الأفعال ومجمل النتائج التى يحملها معه. تولدت بدايات الهارمونى فى هذا الفيلم من توحد مهام وتوجهات العقول عندما تولى الثلاثى فينس فوجن وجيريمى جيرليك وجيى لافندر كتابة القصة، ثم انسحب فوجن ليقوم ببطولة هذا العمل أمام الكاميرا ويترك مهمة كتابة سيناريو هذا الفيلم الكوميدى الممتلىء باللحظات العصبية المتوارية بذكاء ومهارة أحيانا لزميليه الآخرين. المسألة كلها لا تخرج عن عالم صغير يضم البطلين والحبيبين جارى وبروك..

نتوقف قليلا أمام المشهد الافتتاحى لهذا العمل لنضع بعض النقاط على الحروف لأمور واضحة، بينما نضع خطوطا أخرى تحت بعض الأشياء التى ستكشف عن نفسها بنفسها على المدى القصير والطويل.. من بين آلاف الحاضرين لمشاهدة مباراة ساخنة فى البيسبول فى شيكاغو كان يجلس جارى (فينس فوجن) بجوار صديقه جونى (جون فافرو)، يتفاعل بكل حماس مع اللعبة كأنه واحد من الفريق بمنتهى التركيز والجدية والعشق، يتكلم كثيرا لكنه فى الحقيقة لا يقول شيئا! فألفاظه غير مترابطة وتقريبا لا يفكر فى أى شىء قبل قوله أو فعله، تقوده غريزته ويغويه مزاجه على فعل أى شىء فى أى وقت دون تعقيدات الحسابات. وهو ما يخبرنا بمفتاح شخصية البطل بوصفه طفلا كبيرا يحمل قلبا بريئا، لكن براءة الأطفال على مقاس الكبار فى أغلب الأحوال لها ثمن غال عندما تكون مصحوبة بالتعود على الأخذ دون العطاء وعدم تحمل المسئولية، وخلل التوازن بين وظائف عقله العاطلة بقدر ليس هينا مع تدفق المشاعر المزدحمة داخل قلبه، لكنه لا يعرف كيفية التعبير عنها، وهذا ما حدث تماما.. أثناء المشاهدة استلفت نظر جارى الفتاة الجميلة بروك (جنيفر أنستون) التى تجلس فى نفس الصف مع شخص آخر، لكن يفصل بينها وبينه عدة مقاعد ممتلئة بالمتفرجين. برغم أنه من الصعب نظريا رؤية شخص مواز يجلس على نفس الخط بهذه الدقة، فإن نظرة واحدة فقط إلى هذه الفتاة أيقظت رادار الحب والامتلاك داخل هذا الطفل الكبير، وبدون أدنى تفكير انطلق وراء عاطفته ولم يجد غير وسيلة دعوتها بالإكراه لتناول سندوتش معه من البائع الجوال، وبقدرة قادر حوّل جارى العاشق كل المتفرجين الجالسين بينهما إلى جرسونات مؤقتا ينقلون هذا السندوتش الحائر بين هذا الشاب المتهور وهذه الفتاة المحرجة المندهشة التى لا تعرفه، ولا تريد أن تأكل هذا السندوتش الغريب طالما لا تعرف صاحبه! مع ذلك فقد قبلته فى النهاية تحت ضغط الإلحاح الرهيب والإعجاب المتوارى بهذه الجرأة،

بعدما أعلنت صراحة أنها ستأكله مشاركة مع صديقها الجالس بجانبها والذى لم يعر هذه العزومة المجانية المفاجئة أى اهتمام على الإطلاق؛ فنال ما يستحق فى المشهد التالى مباشرة كما سنرى..

نحن لم نترك هذا المشهد الافتتاحى بعد ولا طاقم العمل حيث ظلت كاميرات مدير التصوير إريك آلان إدواردز حائرة بين الطرفين، تبدأ من الفعل من عند جارى وتنتهى عند رد الفعل عند بروك، بينما سارت قطعات مونتاج دان ليبنتال وديفيد روزنبلوم على نفس إيقاع لعبة البيسبول اللاهثة العنيفة المثيرة، التى لم نعد نرى منها شيئا على أرض الملعب الكبير، حيث نقل الفيلم كل تركيزنا بالكامل إلى داخل الملعب الصغير وهذه اللعبة الدائرة بمهارة بين الطرفين فى المدرجات. وقد اشتد الشوط الثانى والأخير سخونة بينهما عندما انتهت المباراة المهملة فى الملعب دون أن ندرى عنها شيئا، وكثف جارى من هجماته واعترض طريق بروك وراح يمطرها بسيل هائل من الكلمات والأسئلة وكأنه صاروخ سكود تائه بلا عنوان انطلق من قاعدته ولا يدرى أين يستقر، اللهم إلا إذا فتحت بروك المبتسمة المنسجمة من هذا الاقتحام له بوابة قلبها، وأدخلته ليستقر ويستريح ويريحنا معه.. استكمل المخرج بناء هذا المشهد الذى يعد فى الحقيقة واحدا من أجمل مشاهد هذا الفيلم، وتوج متعته فى منظومة عملية ملتهبة عندما طار بنا المونتاج فى نقلة فجائية مباغته بالقطع فى المشهد التالى مباشرة على جارى وبروك، وهما يعيشان معا فى شقة واحدة ويواصلان حياتهما التى بدأها الاثنان معا منذ زمن بعيد.. قبل أن نترك هذا المشهد الافتتاحى نستخلص منه عدة نقاط هامة.. أولا - الحس الكوميدى المرتفع داخل هذا العمل على مستوى السيناريو والإخراج والأداء. ثانيا - وضوح مدى التوافق والتفاهم بين بطلى الفيلم ودقة الإيقاع بينها. ثالثا - الاعتماد بشكل كبير على حوار عبثى، كلماته فى حد ذاتها لا تفضى إلى أى منطق على الإطلاق وكأن هناك من يتحدث الإجليزية والآخر الهولندية، لكن العبرة فى النهاية بنتيجة المجمل العام الذى نصل منه إلى خيط رفيع نبنى عليه ونستكمل الطريق. رابعا - تلاقى البناء الدرامى لشخصيتى البطلين رغم ما يبدو عكس ذلك. الاثنان يحملان قلبا كبيرا والاثنان طفلان من داخلهما، لكن الفارق أن أسلوب التعبير عن هذه البراءة مختلف. تمزج بروك الجميلة بمهارة تقصدها أو لا تقصدها بين حرية الصغار ونضوج الكبار، لهذا فهى ناجحة تماما فى عملها داخل واحد من أكبر محال بيع اللوحات لصاحبته الفنانة العبقرية المجنونة بنفسها وبفنها مارلين دين (جودى ديفيز).. على حين يتخفف بروك من كل الأحمال قدر المستطاع ويطوف على الدنيا من الخارج، بما يتطابق تماما مع عمله كمرشد سياحى فوق حافلة متوسطة يشرح للزائرين بأسلوب مرح رشيق معالم شيكاغو الأمريكية بلا ملل مع أنه يقول نفس الكلمات كل يوم. بما أنه يستكمل كل حياته بالجلوس أمام الآتارى مفنيا عمره فيه، فقد أصبحت كل حياته لعبة لا تنتهى أبدا الكل فيها خاسر..

صب المخرج كل مجهوداته فيما بعد على تجسيد كل المشاكل الصغيرة بين الحبيبين. كلما طلبت بروك من جارى مساعدتها قليلا جدا فى المطبخ أو الذهاب معها إلى حفلات الباليه التى تعشقها أو الاهتمام بعائلتها نفى جارى نفسه بالتحجر أمام شاشة التليفزيون يلعب ويصرخ ويحزن ويسعد ويحتفل وحده دون

شريك.. نعود إلى النقاط المكثفة التى استخلصناها من المشهد الافتتاحى لنجدها تستمر معنا طوال العمل بشكل متزايد فى التعقيد.. جوهر الحوار العبثى فى حقيقته ليس فى التراشق بكلمات متناثرة غير مترابطة، لكن الأهم هو انعدام التواصل والتفاهم كنتيجة طبيعية بين الطرفين اللذين يتحدثان اللغة الإنجليزية مثلما يقول القاموس، وهما أبدا لا يتفاهمان فى أسلوب التعبير عن هذا الحب ويختلفان بين المنهج الشفاهى السلبى والمنهجى الإيجابى الفعلى. كيف يتفاهمان وهما يتكلمان معا فى نفس واحد وفى نفس الوقت دون أن يسمعا بعضهما البعض أبدا؟ لقد أوضحت بروك الوحيدة الغريبة لجارى المقتنع جدا بكل ما يفعل دون غيره أن المسألة ليست أبدا أطباقا أو لعبة أو عائلة أو حفلة، المسألة أنه لا يهتم بها ولا يقدر كل ما تفعله ولا يهتم بما تحب، وقالتها له صراحة: "ليست المسألة أن تفعل ما تحب، المسألة أن تفعل ما تفعل مع من تحب"..

كان بوسع المخرج بيتون ريد تقديم كوميديا رفيعة المستوى بناء على البنية الدرامية السابق طرحها؛ لأنها قضية مثيرة تستحق المعاناة والاجتهاد، خاصة بعدما انحرف العناد بين الحبيبين فى زاوية المقالب المتدرجة الأضرار، وقصدت بروك إثارة جارى باصطحابها محبين مختلفين أمام عينيه، وأصبح كل منهما لا يريد ترك البيت للآخر على اعتبار أنه منزله؛ فدخلنا فى حسبة برما المعقدة بمنطق "هذه غرفتى" و"هذه منضدتى"!

هناك عدة عوامل اجتمعت أعاقت هذا العمل عن التطور والارتفاع إلى مستوى أرقى بسبب جمود بعض العناصر الهامة، مثل موسيقى جون بريون التى جاءت تقليدية باردة أحيانا لم تعمق اللحظة ولم تطرح وجهة نظر بعينها، كما اهتم تصميم ملابس كارول أودتس بأناقة البطلة أكثر من الاهتمام بدلالات الألوان وإيحاءاتها، على حين أهمل تماما ملابس الزوج وتركها هكذا فى العراء دون أى دور درامى إيجابى. بما أن النزاع امتد إلى كون الشقة من حق من، كنا نتوقع أن يساهم تصميم ديكور دانييل بى. كلانسى فى الإعلان عن شخصية البطلين وتطور مراحل الصراع الدرامى بينها، واستغلال بعض المنافذ المنفتحة والديكورات المغلقة لتفجير الكوميديا، خاصة أن الكثير من المعارك الهائلة بين الحبيبين تدور فى قلب هذا البيت. لكن ما حدث أن الفيلم ألقى بكل المهام على أكتاف البطلين، وانقلبت المسألة إلى كوميديا حوارية وفرجة على أداء فن الممثل للبطلين، بعدما تحول منهج الكادرات والمونتاج إلى قالب تليفزيونى يسير على قضيب واحد للانتقال من وجه البطل إلى وجه البطلة فقط. ثم استمر الانغلاق فى هذا العمل عندما حول الفيلم كل الشخصيات الأخرى إلى كومبارس، يستمعون إلى الطرفين دون جديد فى الفكر والتصرف فأصبحنا نلف حول أنفسنا، وقد كان الاجتهاد فى شخصية شديدة الإثارة مثل الفنانة مارلين دين صاحب المعرض كفيلا وحده بفتح أبواب ملتهبة من الكوميديا والثراء. برغم التوظيف الجميل للمشهد الافتتاحى كما ذكرنا تفصيليا، فإن الفيلم وقع فى منطقة الملل خاصة فى مشاهد حيل بروك لإثارة غيرة حبيبها بآخرين، ومرت سريعا دون امتصاص رحيقها حتى النهاية.

لكن عادت نهاية الفيلم الواقعية لتضع نقاطا إيجابية فى حق هذا العمل،

عندما ترك المخرج الباب مفتوحا ولم يعد الحبيبان إلى بعضهما البعض فى نهاية مثالية ساذجة حتى وإن كانت ترضى الكثير من المتفرجين. لقد افترق الحبيبان فى الطريق بابتسامة بعدما ترك الاثنان الشقة، وبدأ كل منهما فى مراجعة نفسه خاصة جارى الذى أنضجته المحنة قليلا. ومثلما التقى الحبيبان لأول مرة بين البشر، عادا ليلتقيا فى مشهد النهاية بين البشر يسير كل منهما فى الشارع فى طريق مختلف، لكن تبادل ابتسامة ود قديم وحب لم يمت وذكريات مستيقظة بقوة دعتهما للالتفات إلى بعضهما البعض دون حوار عبثى هذه المرة. ربما يعودان وربما لا يعودان. على أى حال انتهى وقت الكلام وحان وقت الفعل والحب العملى! (٥٦٣)

## "الإجازة الأخيرة/Last Holiday"

## باقى من الزمن ثلاثة أسابيع وبس!

كانت تتصور أن العمر طويل أكثر من اللازم، لم تكن تهتم أن تهدره حتى لو كان دون قصد. لكن عندما علمت أن أيامها فى الحياة أصبحت معدودة باليوم والثانية، جرت بكل طاقتها كى تلحق بآخر عربات السعادة فى إكسبريس العمر الذى لا ينتظر أحدا، أم تراه قد راعى خاطر أى شخص يوما ما ولم يكن عندنا خبر؟!

"هى" التى نتحدث عنها هى بطلة الفيلم الأمريكى "الإجازة الأخيرة/ Last Holiday" ٢٠٠٦ إخراج الفنان وين وانج، الذى قدم من قبل عدة أفلام متميزة نالت ورشحت للعديد من الجوائز محليا فى بلاده بهونج كونج وعلى المستوى الدولى. من بين أعماله الشهيرة "تشان مفقود" ١٩٨٢، "الحياة رخيصة.. لكن ورق التواليت باهظ الثمن" ١٩٨٩، "دخان" ١٩٩٥، "صندوق صينى" ١٩٩٧، وقد شاهدنا له من قبل فى السوق السينمائى المصرى الفيلم الأمريكى "خادمة فى مانهاتن" بطولة جنيفر لوبيز إنتاج عام ٢٠٠٢، وهو أيضا يتناول موضوعا إنسانيا رقيقا يمتزج بمهارة وتواضع مع عالم المال والسياسة ويقتحمهما من الأبواب الخلفية..

رشحت الممثلة المتميزة السمراء كوين لطيفة عن دورها فى هذا الفيلم كأفضل أداء لبطلة فى "جوائز الفيلم الأسود" عام ٢٠٠٦، كما رشح الفيلم أيضا فى نفس العام فى سباق جمهور المراهقين لجوائز أفضل ممثلة وأفضل ثنائى ممثلين وأيضا جائزة أفضل فيلم.. بدأ عرض هذا الفيلم فى الثالث عشر من شهر يناير الماضى داخل الولايات المتحدة الأمريكية، ويستغرق على الشاشة حوالى ساعتين إلا ثمانى دقائق.

فى البداية أشارت التترات إشارة صريحة وأمينة أن هذا الفيلم هو إعادة للفيلم السينمائى الأمريكى الكوميدى "الإجازة الأخيرة" ١٩٥٠، الذى لعب بطولته أليك جينيس وبياتريس كامبل سيناريو وإخراج جى. بى. بريستلى، ونضيف نحن أن هذه الإعادة جاءت بتصرف كبير حيث اعتمد البناء الدرامى فى الفيلم القديم على قيام كل الأحداث على أكتاف البطل، بينما تم استبدال هذا

المبدأ فى الفيلم الجديد وأصبحت البطلة هى محور كل الأحداث.. وضح من الوهلة الأولى أن توجه كاتبى السيناريو جيفرى برايس وبيتر إس. سيمان جاء دينيا مسيحيا ينم عن اعتدال وتسامح بمنطق جوهر كل الأديان، وكان أول صوت سمعناه هو غناء كورس الكنيسة المكون من المواطنين السمر العاديين بمنتهى السعادة والأمان والاقتناع. لكن من بين الألوان البراقة والوجوه البشوشة وهارمونية حركة الأجساد المتفاعلة مع الإيقاع، ومع جلال اللحظة ذاتها التى تفاعلت معها بحماس وحب كاميرات مدير التصوير جيوفرى سمبسون، لم يضع مونتاج ديردرى سليفن وقتا وسارع بالتركيز على بطلة الفيلم الآنسة جورجيا بيرد (كوين لطيفة) التى يبدو ظاهريا أنها شابة بالنسبة للكثيرين حولها. لكن ما فائدة العمر على الورق إذا كان قلبها حزينا وروحها فاقدة الحيوية تعيش حياتها بالورقة والقلم وتبخل على نفسها بالاستمتاع، تتحفظ فى ألوانها وملابسها وتصفيف شعرها وابتساماتها، وفى إظهار حماسها ومرحها حتى فى غناءها الكنسى، لتتباطأ الكلمات على لسانها ويفتر وجهه الشارد وتهيم نظراتها إلى أسفل حيث لا شىء، مثل البطاريات التى على وشك أن تفرغ من حياتها بعد قليل جدا!

مع أن الآنسة المهذبة جدا النقية القلب تماما جورجيا بيرد واحدة من أمهر بائعات المحال التجارية فى نيو أورليانز بولاية لويزيانا الأمريكية، وناجحة جدا فى هواية الطهى التى تبرع فيها بمزاج وحب، وتمتد آثار كاريزمتها الطاغية إلى ابن الجيران الفتى المراهق أنطون (كندال موسبى)، الذى وظفه الفيلم ليكون المرسى الذى يلجأ إليه الجميع بقصد أو بدون للتعرف على مس جورجيا والانطلاق خلفها حيث تكون.هناك نوع من البشر فتاك التأثير تنطلق الناس خلفه وليس معه.. من خلال هذا الفتى الفضولى العابث تعرفنا على أهم أسرار جورجيا التى تخبئها عن كل الناس وعن نفسها فى ألبوم بعنوان "احتمالات"، أى أنها آمال فى ذهنها لم تتحقق لأنها لم تسع إليها بجدية، وتكتفى باستعارة أى صورة عروسين وتستبدل وجه العروسة السعيد بوجهها، بينما تستبدل وجه العريس بوجه زميلها الأسمر الرقيق جدا مثلها شون (إل. إل. كول) الذى تحبه فى صمت، دون أن تدرك أن حالة السعادة إما أن تؤخذ كلها أو تترك كلها لكنها لا تقبل الاستعارة المؤقتة المزورة أبدا..

كان ارتطام رأس جورجيا بقطعة ديكور أثناء حديثها مع حبيبها شون نقطة الانقلاب فى كل حياتها القادمة، عندما أخبرها الطبيب الهندى (رانجيت شودرى) أنها مصابة بورم خبيث فى المخ دون أن تدرى كما أوضح جهاز الآشعة، وأنه باقى من الزمن ثلاثة أسابيع على حياتها فى هذه الدنيا الواسعة.. امتد هذا الانقلاب ليغير المنهج البصرى تماما، لكن كان لابد من البحث عن نقطة ارتكاز كى لا يُفاجأ المتلقى بالانتقال من النقيض إلى النقيض وتفقد الشخصية مصداقيتها وينهار العمل، وبالفعل وقع اختيار كاتبى السيناريو والمخرج بذكاء على مشهد ذكى وصعب.. فقد عادوا بالآنسة جورجيا إلى اجتماع الكنيسة مرة أخرى مع كل المواطنين من حولها فى نفس المكان الذى رأيناها فيه أول مرة، لكن مع فارق اختلاف الزمان والحدث والحالة لنرى كيفية استقبالها الممتع لصدمة حياتها، وإذا بها كعادتها تخرج عن سياق الكورس مع نفسها لكنها هذه المرة تسأل الله بصوت مرتفع "لماذا"، وهى تبكى بحزن على قدرها وبندم على ما فاتها.. وإذا

بهذا التساؤل المخيف يتحول إلى مفتاح فكرى استقبله كل الكورس والحاضرين فى الكنيسة وراحوا يرددون وراءها ما تقول بكل صدق، ولأول مرة تتحول مس جورجيا من تابع مهمل إلى قائد يمتلك كاريزما التأثير. لأول مرة تتخلى هى عن حذرها الخانق وخجلها الخجول، ومعها انطلقت الكاميرات تفسح لها الطريق ترحب بها وتتابعها وهى تكسر النظام وتتخلى عن مكانها فى الكورس فى الصف الخلفى البعيد، واقتربت منها لتملأ بها الكادر هى وكل مريديها ممن يحيطون بها بما فى ذلك القس نفسه.. راحت مس جورجيا تغنى لأول مرة من كل قلبها، وانقلبت صدمتها إلى أغنية هادرة تمس القلوب على موسيقى جورج فنتون التى لم تجد لها مكانا من قبل، وراح المونتاج فى تنقلاته الرشيقة الإيجابية يوازن بين إيقاع الموسيقى الكنسى الحماسى، وبين الانقلاب الذى طغى على مس جورجيا التى تبكى من داخلها على خطواتها الراقصة، وهى تعرف أنها ترقص رقصتها الأخيرة مثل الفرخة المذبوحة، ومازالت تسأل الله فى دهشة يعتصرها الألم لماذا يلقى بها فى هذا المصير الأسود ويحرمها من حياتها مع أنها لم تفعل شيئا يغضبه؟؟ ظلت جورجيا تبكى وهى تغنى، تسأل وهى تغنى، تصفق وهى تغنى، تدبدب وهى تغنى فى واحد من أجمل مشاهد الفيلم لحسن اختياره لتجسيد استقبال الصدمة المريعة فى قلب هذه الفتاة الهادئة التى لا تعرف قيمة نفسها أكثر من اللازم..

أخيرا أدركت مس جورجيا أن العمر قصير جدا سواء كان مرتبطا بالمرض أو بالصحة، لكنه الإدراك المرتبط بلحظة وعى قاسية نتيجة تهديد بسحب نعمة الحياة من الإنسان ليبحث عن لذتها التى تمر من بين يديه وهو لا يدرى.. كان التمهيد الثانى الذكى الذى ارتكز عليه الفيلم قبل دخول مس جورجيا دنيتها الجديدة مهما كانت قصيرة تصرفا بسيطا للغاية، لكنه فى الحقيقة يحمل دلالة غاية فى الأهمية، ليكون الخط الفاصل ليس بين شخصيتى البطلة القديمة والجديدة، بل بين شخصيتها الخارجية المزيفة والأخرى الحقيقية التى كانت تخبئها حتى عن نفسها.. عندما طرقت الباب على مديرها الشاب السخيف؛ لأنه منشغل بالسماعات على أذنيه، دخلت هى دون استئذان وفناء عمرها كله فى انتظار لا شىء. وعندما لم يحترم الرجل الجالس الجاحد كلماتها التى لم تقلها بعد لأنه منشغل فى تليفونه المحمول، بدون كلمة واحدة خلعت مس جورجيا فردة حذاءها الضخمة وانهالت تدق على رأس هذا المحمول بمنتهى العنف والإصرار، حتى حولته إلى فتافيت وذكريات تليفون محمول لصاحبه عديم الذوق.. عندما استمر هذا المدير الأبله يتجاهلها بالاستماع إلى اسطوانة سى دى وعبارات هامة لا يفهم منها شيئا، تحركت هى بدون أن تنطق من مقعدها وافترست مس جورجيا الغاضبة الاسطوانة وقسمتها إلى قطعتين وسط ذهول المدير، وبعدها مباشرة قدمت استقالتها بكل كبرياء وكرامة وهدوء.. ساعتها فقط أدركت أنها هى المخطئة فى تضييع وقتها الثمين مع بشر مهمشين، ساعتها فقط سمعت من مديرها مديحه واستعداده لرفع راتبها، لكنه كان ينكر خوفا أن تتمرد عليه! من خلال هذه المواجهة الساخنة استوعبت مس جورجيا معظم الدرس جيدا، وعرفت أنها لابد أن تدرك قيمة نفسها بنفسها دون انتظار آراء الآخرين، وأنها بالفعل كائن جميل يستحق أن يستمتع بنفسه وبالحياة من حوله.. هذا المفهوم الفكرى الفلسفى من الخطورة أن نضع تحته ألف خط أحمر

من خلال مجموعة المشاهد السابقة حتى هذا المشهد؛ لأنه الركيزة الجوهرية التى أقام عليها كاتبا السيناريو والمخرج رؤيتهم للحياة والمجتمع، وبناء عليه سار الفيلم فى اتجاه براق يخطو إلى قلب الدنيا بهدوء وليس إلى خارجها، خاصة بعد احتكاك البطلة بنوعية مختلفة متنوعة من البشر فى بلد غريب، وإلا كان من السهل تحويل هذا الفيلم إلى بكائية مأساوية تستدر دموع المشاهدين فى كل مكان، لكنها ستكون ميلودراما منقوصة سهلة سيزول أثرها بعد وقت قصير أو طويل..

سحبت مس جورجيا كل رصيد أموالها وكل رصيد ماضيها المتبلد الرتيب، وسافرت وحدها إلى أشهر وأغلى فنادق براغ بجمهورية التشيك دون أن تخبر أحدا لا بسفرا ولا بسرها، وتحملت بكل شجاعة وصبر وإيمان مدة حياتها الباقية دون جنون أو طيش أو غضب سافر أو دمعة واحدة.. فى هذا العالم الجديد راح المخرج يكشف عن منهجه البصرى بكل حرية ليطرح وجهة نظره بالتدريج فى هذا العالم، على شرط أن تتعامل الكاميرات دائما مع جورجيا بوصفها المحور الرئيسى، ليس بمنطق كم البشر بل بمنطق التأثير الفاعل فى كل من حولها حتى التى لا تراهم، لمجرد أنها أفرجت عن شخصيتها الحقيقية وأطلقتها من سجنها الدفين. بفعل أموالها وبذخها وجمالها وقوة شخصيتها، وحلاوة ملابسها التى أجاد تصميمها دانييل أورلاندى من حيث اختيار الألوان والموديلات بما يتناسب مع الوضع الجديد لبطلة دون التخلى أبدا أساسها الأخلاقى الدينى وطبعها الهادىء، تقابلت جورجيا بروحها الجديدة مع أحد أعضاء الكونجرس الأمريكى، ومع رجل الأعمال الأنانى الثرى جدا ماثيو كراجن (تيموثى هوتن) الذى يمتلك المتجر الذى كانت تعمل به، ومعه حبيبته الشابة الصغيرة بيرنز (أليسيا ويت) التى تنتظره ليتخلص من زوجته وتتعالى على البشر دون سبب، لكن يبدو أن هذا رد فعل طبيعى لغضبها وفقرها واحتياجها للمال أولا كى تستكمل دراستها. هناك قابلت أيضا السيناتور الأسمر ديلنجز (جيانكارلو إسبوزيتو)، الذى رشحه أهالى لويزيانا ليكون كلمتهم المسموعة عند الحكومة، ومن العاملين فى الفندق قابلنا السيدة المشرفة على النظافة العجوز المكفهرة الوجه والمتلصصة على الزبائن دائما بكل برود وتعسف السيدة جونتر(سوزان كيلرمان)، ومعها فى الطابق السفلى شيف الفندق البارع والرجل المخضرم الذواقة ديدييه (الممثل الفرنسى الشهير جيرار ديبارديو)، الذى لم تخطىء حاسته البارعة أبدا التقاط أنثى متميزة مختلفة مثل مس جورجيا..

كلما استمتعت البطلة بالحياة واكتسبت خبرات فى الحديث والشجاعة والمغامرات والتزحلق على الجليد والهبوط بالباراشوت والتعامل بذكاء مع سخافات رجل الأعمال ماثيو كراجن، انطلق فريق العمل خلف الكاميرا ليتفاعل مع جماليات الطبيعة المفتوحة وإحالات الأماكن المغلقة والمناطق المنيرة بقدر والمظلمة بقدر فى أعماق كل شخصية، طبقا لتطورها فى قلب الصراع الدرامى واستجابتها للتأثيرات حولها خاصة تأثير مس جورجيا. مازال المونتاج يحافظ على التوازن بين مجموعة مشاهد سريعة تمتلىء بالحيوية والنشاط تؤكد رغبة البطلة فى الاستمتاع بكل الدنيا، ثم يختار لحظة مناسبة ليقف فجأة ويأخذ هدنة فى حالة اختلاء حزينة بين جورجيا ونفسها، لكنها على كل حال لحظة عابرة سريعة

فى موسيقاها وكادراتها وتشكيلاتها وتفصيلاتها؛ لأنه ليس هناك وقت، إن طبيعة جورجيا القوية كما أخبرتها السيدة الشرسة جدا جونتر هى التى تتحكم فى الموقف الآن بمنتهى الهدوء وحسن القيادة. مع ذلك فقد نصحتها السيدة التى تعاطفت معها على غير العادة أن تقضى الوقت الباقى من حياتها مهما كان فى بلدها مع من يحبونها، وهذا هو نهاية المطاف فى هذا الدرس القاسى الذى تعلمته البطلة وتعلمه أيضا كل من حولها، بعدما انقشعت الغمة واكتشفوا أن ماكينة الآشعة المؤذية هى التى أظهرت خطأ التشخيص! ومعها امتدت لحظة الانقلاب لتطول الجميع وتتغير كل المصائر، ويستمتع الجميع بالحياة ويفعلوا ما يحلوا لهم دون تأجيل.إن العمر قصير للغاية مهما طال. وكما قال الشيف المخضرم ديدييه لمس جورجيا خبيرة الطهى: "أنتِ وأنا فقط من عرفنا أن سر هذه الحياة هو الزبد!".. (٥٦٤)

**"الرجل الصغير/Little Man"**

**الطفل الأسمر المعجزة عمره أربعون عاما!**

ليس المهم هو البحث عن فيلم سوبر من فئة الخمس نجوم لتحليل أسباب نجاحه الكبير، الأهم أن نتتبع كل عمل قدر الإمكان يستحق المناقشة مهما كان منقوص الأركان؛ لأنه لا يوجد عمل كامل الأوصاف فى الدنيا عامة وفى الفن خاصة، ومهمتنا هى البحث عن الجوانب الإيجابية والسلبية معا والتوصل إلى أسبابها ونتائجها، دون أن نضع أنفسنا أبدا محل أى فنان خاصة المخرج والسيناريست، ولا نفرض على أحد حلولا بديلة مهما كانت أفضل من وجهة نظرنا..

من هذا المنطلق نقدم قراءة تحليلية للفيلم الأمريكى الكوميدى "الرجل الصغير/Little Man" ٢٠٠٦ إخراج السيناريست والممثل والمنتج الأمريكى الأسمر كينين إيفورى وينز، الذى سجل فى التليفزيون نجاحات كثيرة فى إخراج البرامج المتميزة قبل اتجاهه إلى السينما ١٩٨٨. منذ ذلك الوقت وهو يقدم مجموعة من الأفلام الكوميدية الناجحة بقدر، من بينها "فيلم رعب" ٢٠٠٠ والجزء الثانى منه ٢٠٠١ دون التخلى عن عمله فى التليفزيون. يستغرق زمن عرض فيلم "الرجل الصغير" على الشاشة ساعة وسبع وثلاثين دقيقة، وقد شاهده الجمهور الأمريكى لأول مرة تجاريا فى الرابع عشر من شهر يوليو الماضى هذا العام.

يقوم سيناريو الثلاثى كينين إيفورى وينز وشون وينز ومارلون وينز على أساس حلقتين تضمان أطراف الصراع الدرامى، ومن المنطقى ألا يتقابل أهل الدائرة الأولى مع أهل الثانية؛ لأن كل منهما له عالمه المستقل المختلف تماما عن الآخر دون نقطة تماس واحدة بينهما.. تضم الدائرة الدرامية الأولى الشاب الأسمر داريل (شون وينز) الطيب القلب، الذى يعيش أحلاما وردية مستمرة أن تنجب زوجته طفلا صغيرا ويصبح أبا، حتى أنه يوجه دفة أى حديث مع زوجته الجميلة إلى هذا الاتجاه من واقع استعجاله للفرحة، على اعتبار أن أحلامه هو وزوجته

تقع فى سلة واحدة. لكن المشكلة التى يواجهها بهدوء وحزن مكتوم أن سلة أحلامهما ليست واحدة بل اثنتين، الحقيقة أن الزوجة السمراء الجميلة فانيسا (كيرى واشنطون) التى تحبه من كل قلبها لا تتعجل الإنجاب على الإطلاق، وترى أن فرصة تقدمها فى العمل لها الأولوية الآن قبل الإنجاب بمنطق الحب والتفاهم دون أنانية، لكنها فقط اختلاف فى وجهات النظر، خاصة أنها هى نفسها كائن يمتلك كل الحب والإخلاص والاحترام لوالدها الذى يعيش معهما فى بيت واحد..

هكذا نرى أننا أمام حياة أسرة أمريكية عادية جدا تعيش مشكلاتها بهدوء ومرح وسلام. كيف لها أن تلتقى مع أطراف دائرة العلاقات الدرامية الثانية التى تضم اللص الأسمر الشاب المرح بيرسى (تريسى مورجان)، الذى استقبل لتوه زميله اللص الآخر المفرج عنه حديثا السيد كالفن (مارلون وينز) الذى ترتفع قامته عن الأرض أشبارا قليلة، ويتعامل معه البوليس بوصفه مجرما شديد الخطورة والذكاء والقوة الذهنية والعضلية أيضا؟ المفترض ألا يلتقى أعضاء هذين العالمين المتناقضين فى كل شىء لأى سبب، إلا بمنطق صدفة مقبولة دبرها كتاب السيناريو تتمثل فى إلقاء اللص الصغير كالفن الجوهرة الثمينة الى سرقها حالا من أحد المحلات التجارية فى عز النهار مع زميله تريسى فى حقيبة الزوجة فانيسا، ليتخلص من مأزق مطاردة البوليس له إلى ما لا نهاية، وبعدما نجحت الحيلة أصبحت مهمة اللصين الآن مطاردة هذه الأسرة المسالمة اللذين لم ينتبها أبدا لما حدث، ومازالا مشغولين بالحديث الساخن عن قضية الإنجاب التى لا تنتهى..

لما كان لقصر القامة الشديد ميزة عظيمة حسب توظيف كل إنسان لما يملكه بناء على دوافعه وأهدافه، لم يجد اللص الخطير أى حيلة سوى التنكر فى هيئة بيبى صغير للحصول على جوهرته الثمينة، ليفاجأ به الزوجان أمام باب بيتهما فيقرران الاعتناء به ثم تبنيه بعدما وقعا فى غرامه، وهما لا يدركان أنهما قد قاما بتبنى الطفل الغلط مع خالص الأسف. من السهل بعد ذلك توقع امتداد الخط الدرامى حينما تعدل الزوجة تدريجيا عن قرارها بعدم الإنجاب بعد استعذاب شعور الأمومة بشكل عملى، بينما يتأثر اللص القصير المكير بجو العائلة الدافىء فيساهم فى إعادة الجوهرة إلى وتسليم رئيس العصابة إلى البوليس.

لعل سهولة التوقع التى فرضت نفسها على أحداث الفيلم كانت من أحد أهم الأركان التى أصابت هذا العمل بالاستاتيكية، مع أنه فى الواقع يحمل بذورا درامية خصبة لتقديم فيلم كوميدى قوى. لكن الفيلم ظل قابعا فى المنطقة المتوسطة وأحيانا أقل لعدة أسباب بخلاف سهولة التوقع التى ذكرناها.. أولا - عدم استثمار السيناريست والمخرج للعديد من المواقف والمفارقات، الناجمة عن معرفة طرف واحد فقط بالحقيقة إلى جانب الجمهور، مما جعلها تمر بسرعة أو بمعنى أدق بتسرع وأفلتت ببساطة من يدى العاملين فى الفيلم. ثانيا - تركيز معظم جهود التأليف والإخراج على توليد الكوميديا من المفارقات الجنسية، مما حصر الفيلم فى اتجاه واحد بهت أثره بعد قليل دون وجود بدائل أخرى. ثالثا - عدم التركيز على إعلاء المنظور الإنسانى للقضية بالعمق الكافى، مما أفقد الفيلم جانبا ملموسا من أهميته ومحتوى خطابه الفكرى ليجد لنفسه موضعا متميزا عن غيره من الأفلام. رابعا - قيام المخرج بتوظيف فريق عمله المكون من مدير

التصـوير سـتيفن برينشـتاين والمـونتيرين مايكـل جاكسـون ونـك مـور والمؤلـف الموسيقى تيدى كاستيلوتشى ومصمم الـديكور تيـد كوشـيرا ومصـمم الملابـس جورى وودمان بشكل سلبى تقليدى إلى حد كبير، مع إلقـاء معظـم العـبء علـى أداء الممثلين والكوميديا اللفظية ومجرد تتبع الأطراف المتحاورة بـين هنـا وهنـاك. خامسا - وقوع المخرج فى أخطاء ساذجة مثل ضبط توقيتات قطـع الصـورة، وعـدم توظيف قصر قامة البطل التى تلعب دور البطولة الرئيسـة فى هـذا العمـل إلا أثنـاء المعارك، دون اللعب على وتر اختلاف منظور الرؤية بـين أصحاب القامـات الطويلـة والأخرى القصيرة. سادسا - سحب الصلاحيات الدرامية لشخصية الزوجة وأصدقاء العائلة والأب فى توجيـه دفـة الـدراما وخلـق الكوميـديا، بسـبب التركيـز أكثـر مـن اللازم على العلاقة بين الأب الحنون والطفل المزعوم..

الأفلام المتوسطة القيمة متوفرة فى كل مكان بالعـالم، لكـن مـن المهـم جـدا مشاهدتها حتى ندرك قيمة الفيلم الجميل ونستمتع بكل ما فيه عندما يـأتىرغم أنه قليلا ما يأتى.. (٥٦٥)

## "المنحرفون/The Departed"

## القط الأبيض يكشف عن أسنانه السوداء المظلمة!

"أنتِ الوحيدة التى أثق بك؛ لأنـك الوحيـدة التـى تعرفيننـى علـى حقيقتـى.." عبارة بليغة لها عدة مدلولات مركبـة ستتضـح فـى حينهـا كلمـا مـر الوقـت ونحـن نشـاهد الفـيلم الأمريكـى "المنحرفـون/The Departed" ٢٠٠٦ إخـراج الفنـان الأمريكى الكبير مارتن سكورسيزى (١٩٤٢- ). إذا أشرنا مجـرد إشـارة ولـو لـبعض أفلام سكورسيزى وبعض الجوائز التى نالها ورشـح لهـا، فلـن ننتهـى لا فـى هـذا المقال ولا فى عدة مقالات أخرى، ليس فقط لطول القائمة المحتشدة بالكثير من المعلومات الأساسية والفرعية، بل للقيمـة الرفيعـة لهـذه الأعمـال التـى رشـحته ليكون من مخرجى العالم المعدودين الذى ينتظـر الجمهـور أفلامهـم ويفـتش عـن أسمائهم قبل التفتيش عن أسماء نجوم الممثلين والممثلات.

لهذا سنتوقف بالإشارة فقـط لآخـر فيلمـين عرضـا لسكورسـيزى فـى السـوق المصـرى وهمـا "عصـابات نيويـورك" ٢٠٠٢ و"المـلاّح" ٢٠٠٤، كـى نسـتطيع إدراج فيلمنا الحـديث فـى مكانـه الـدقيق فـى إطـار الخطـاب الفكـرى العميـق المعنـى سكورسيزى بتقديمه فى أفلامه، وهى التى تخلـد قيمتهـا بالتضـافر مـن الناحيـة التقنية العالية التى تخدمها. نضع فى الاعتبار مدى اهتمام هذا المخـرج بتشـريح المجتمع الأمريكى بجرأة والتعامل معه بواقعية متأملة دون مثالية، والاعتراف التام بثقافته التى تقـوم علـى العنـف القـاتم وسـيطرة الفـرد الواحـد فـى إطـار شـبكة رأسمالية عنكبوتية لها ألف رئيس وألف مرؤوس لا تنتهى أبدا، لا تفنـى ولا تيـأس ولا تزهد الحكم والسطوة بأى طريقـة كانـت، علـى أسـاس الفلسـفة البرجماتيـة العملية التى تبحث عن الاستفادة بكل ما فى الحياة للوصول إلـى أغراضـها. مـع تكثيف كل الفرق المتداخلة فى صورة شخصيات استثنائية تحمـل تركيبـة دراميـة

شديدة التعقيد، مستقاة من تعقيدات البيئة الفكرية السيكولوجية الاقتصادية السياسية ذاتها، تصل إلى درجات الذروة فى كثير من العناصر وتتمتع بقدر كبير من العبقرية يصعب فهمها وتفسيرها ومنطقتها بتقليدية؛ لأنها تركيبة وحدها شديدة التمرد على كل شىء لا تنتمى إلى المساحة البيضاء الواضحة أو السوداء الصريحة ولا حتى الرماديات المستأنسة..

من الصعب الإلمام بكل الخيوط التى قام عليها سيناريو وليم موناهان على كثرتها كيفا وكما. هذه النوعية من الأفلام التى لا تصادفنا كثيرا تحتاج فى الحقيقة إلى دراسات وليس مقالات مهما طالت؛ لأنها عامرة بمواطن التحليل والتفسير. مع ذلك سنبدأ من أعلى نقطة ونهبط بالمنحنى تدريجيا ونضع الخطوط الحمراء تحت عنوانين كبيرين كى نعرف هويات الطرفين المتصارعين من حيث المبدأ، لنتعرف على أجواء بوسطن منذ عدة سنوات كما تخبرنا أول عبارة مكتوبة على شاشة السينما فى هذا الفيلم.. أما الطرف الأول فيرأسه زعيم المافيا الأيرلندى - الأمريكى فرانك كوستيلون (جاك نكلسون) المجرم الرهيب، الذى لا يتورع عن فعل أى شىء بقلب ميت تماما، وهو بالطبع يختار رجاله مثله وعلى رأسهم رجله الأول مستر فرنش (راى ونستون)، ليقوموا بالاتجار فى كل شىء وعلى رأسها تهريب المخدرات محليا ودوليا، بالإضافة إلى هوايتهم الكبرى فى ترويع المواطنين وفرض إتاوات عليهم على كافة الأشكال والممارسات العنيفة دون حد ولا رادع ولا مقاومة. وبالتالى يصبح السؤال: أين رجال الشرطة من كل هذه الجرائم الكبيرة والصغيرة التى تؤدى بدورها إلى مذابح أكبر وأفظع؟؟

هنا يأتى دور الطرف الآخر من الصراع الدرامى وهو بوليس بوسطن وعلى رأس هرمه المثلث أوليفر كوينان (مارتن شين) وساعده الأيمن دجنام (مارك والبرج) وإليربى (أليك بالدوين)، حيث يتعاون كل هؤلاء بحكم عملهم وانتمائهم فى القضاء على أقطاب الفساد وعلى رأسهم الأيرلندى فرانك كوستيلون.. كما يقول سيجموند فرويد إن كل البشر قابلون للتحليل إلا الأيرلنديون، فهم صنف مختلف من البشر غير قابل للاختراق أو المحاورة أو التسلل.. ولأن الحرب تدور على أشدها تماما، لجأ الطرفان المتصارعان إلى نفس الحيلة تقريبا فى الالتفاف حول العدو من الخلف حتى تحيط به الكماشة؛ فزرع كل منهما عميلا مزدوجا فى منظومة الآخر ليكون عينه وذراعه وروحه هناك.. مثلما زرع زعيم المافيا الأيرلندى الشاب كولين سوليفان (مات ديمون) كواحد من أمهر عملائه، ليتخرج من أكاديمية الشرطة ويلتحق ضمن قوات شرطة الولاية تحت رئاسة كوينان بعدما استطاع خداعه، قام كوينان ودجنام أيضا بزرع الشرطى السرى بيلى كوستيجان (ليوناردو دى كابريو) فى منظومة العصابة بعدما رفضا إلحاقه صراحة بالعمل ضمن قوات البوليس؛ لأنه ينتمى إلى عائلة عريقة جدا فى الإجرام ومعروفة للجميع.. لكن من يخلص فى ولائه لمن؟؟!! هذا ما لا نعرفه أبدا.. المنظومة التى رسمها سكورسيزى ليست بهذه البساطة التى طرحناها أبد، لكنها استخلاص لشبكة من البشر شديدة الالتواء والتداخل، مهمتها الأساسية ألا تعرف فيها من الذى سيغدر بمن فى البداية ويلتهمه.. هى نموذج أمريكى صريح لزمن المماليك الذى ينتظر فيه أى طرف صديقه قبل عدوه أن يسرح جزء من اللحظة، لكى يمحيه من على وجه الأرض؛ لأن كرسى السلطة هو الوحيد الذى لا يقبل شريكا ولا يتسع لاثنين أبدا..

السؤال عن الهوية هو فى الحقيقة أصعب أنواع الأسئلة؛ لأنه سؤال عن سر الوجود فى حد ذاته.. فكوستيلو الذى يروع المجتمع الأمريكى العنيف يوفر حبه لصديقته الحسناء التى يثق بها، وكولين المخيف الذى رباه الزعيم على الإجرام منذ طفولته وقع فى غرام الطبيبة النفسية الجميلة مادولين (فيرا فرميجا)، وهى نفسها التى وقع بيلى كوستيجان فى غرامها دون أن يعرف الرجلان عن بعضهما شيئا، مع أنهما لا هم لهما سوى كشف الآخر طوال الوقت فى لعبة قط وفأر رهيبة أولها من آخرها تساوى طلقة رصاصة واحدة فقط وينتهى كل شىء. نعود إلى العبارة الأولى التى بدأنا بها المقال سنجدها صادرة من بيلى المذعور إلى طبيبته التى أحبته من أول نظرة، كثيرا ما يبحث الحب عن النقاط المضيئة فى الإنسان ويوقظها من عتمتها، لكنه أحيانا ما يزيدها إظلاما دون قصد إذا تسبب فى إخفاء الحقيقة عن العاشق، مثلما لم تستطع الطبيبة بكل علمها وذكاءها كشف كذب حبيبها كولين، الذى لم يستطع هو الآخر مسها بأى سوء رغم كل شروره الهائلة.. فى هذا العمل القائم على أساس فكرى قوى يسير بنا سكورسيزى على خط مخالف لطرح قضة الفساد فى الفيلم الشهير "فضائح لوس أنجلوس/L.A. Confidential"، حيث سعى الجميع وراء الجاسوس الخائن المندس داخل رجال البوليس حتى النفس الأخير، واكتشفنا فى النهاية أنه آخر إنسان يمكن أن يتوقعه أحد. لكن مع سكورسيزى هنا اللعب مختلفة تماما.كانت الأوراق كلها مكشوفة من البداية بالنسبة للمتلقى باستثناء بعض المفاجآت الصغيرة هنا وهناك للحفاظ على مقدار التشويق والإثارة حتى النهاية، بالتالى انصب كل تركيز قنوات الاستقبال والتلقى على مراقبة كيفية وصول كل طرف إلى الآخر فى هذه البنية الفاسدة، التى يرتعد خيال أى مواطن من مجرد تخيل نفسه ولو فى ميلليمتر واحد من أى مشهد فيها ولو كان بلا قيمة.. برغم بلاغة الحوار فى كثير من الأحيان وامتلاءه بالعبارات القصيرة الموجزة التى تلخص فلسفة الشخصيات المركبة غير السوية، فإنه من الطبيعى أيضا ازدحام الحوار بسيل من العبارات والكلمات البذيئة تقريبا بين الكلمة والأخرى، بحكم البيئة المطروحة المسيطرة على كل الأجواء وفرض هيمنة سياسية وسيكولوجية واقتصادية تماما، باستثناء اللحظات التى تطل فيها شخصية الطبيبة النفسية الشابة الجميلة الهادئة مادولين، التى تفرض أسلوبها وثقافتها ومستواها وبيئتها على الجميع دون إعلان أو تفاخر أو قصد. هى تملك من سحر التأثير وجمال الأنوثة الداخلية ما يكفى ويفيض لقهر كتلة متحركة من القلب الميت مثل المجرم الشاب كولين سوليفان.. الحقيقة أن العلاقة العاطفية الجسدية التى ربطت بين الثلاثى فى ثنائيتين متداخلتين هما "الطبيبة/كولين" من ناحية و"الطبيبة/بيلى" من ناحية أخرى، تعد من أمتع وأقوى وأهدأ الخطوط الدرامية فى هذا الفيلم العنيف جدا على الإطلاق.. احتارت الطبيبة النفسية فى سر انجذابها للشخصيتين المتناقضتين من وجهة نظرها دون سبب واضح وفى نفس الوقت، وهى لا تعرف ماذا تسمى هذه العلاقة المزدوجة. هل هى خيانة؟! الحقيقة أنها لا تقصد ولا تنتمى لهذه النوعية ممن يكذبون على الغير أو على أنفسهم بشكل كامل. هل هى تسلية؟! هى لا تعرف فى قاموسها هذه الكلمة ولا هذا المعنى من الأساس. هل هى إذن تحب اثنين؟! الواقع أنها لا تحب اثنين، لكنها تحب نصفين مكملين لبعضهما البعض.. الأول كولين سوليفان شاب فى منتهى القوة

والثبات والجرأة والهدوء والتحديد والدقة، اقتحمها وقبلته وفتحت له كل الأبواب بسرعة أكثر من اللازم؛ لأنها لمحت عنده بريقا طيبا دون أن تعرف أنه يظهره من أجلها هى فقط. أما الثانى بيلى فهو شاب فى منتهى التهور والعنف والشراسة والضعف والتردد، والحكمة المستقاة من كم المعاناة الرهيبة والضغوط النفسية اللامحتملة التى واجهها طوال عمره، كفرد واحد يقف ضد عائلة بأكملها ضليعة فى الإجرام، والآن هو مضطر لممارسة كل ما يرفضه بصفته عميلا سريا أو فأرا مدسوسا كما يسمونه لابد له من مجاراة عصابة المافيا وممارسة كل أنواع السلطة والقهر وإلا سينكشف أمره لا محالة. وهو بالفعل يكافح بمنتهى التحدى ليس فقط كى يصل إلى هدفه، بل أيضا حتى لا يستعذب اللعبة ويصبح واحدا من هذه المافيا المميتة، يتشرب السم الذى يفر منه طوال عمر وهو لا يدرى. من يستطيع قهر حلاوة السلطة وشهوتها هو رجل ليس عاديا أبدا.. هذه النوعية من الرجال ستصبح فى المستقبل – إذا استمرت – من أفضل الزعماء الذين يمتلكون القدرة على قيادة البشر بتمكن واقتدار؛ لأنه اجتاز أصعب اختبار فى البداية وعرف كيف يقود نفسه أولا ولا يستسلم لها حتى تقوده هى.. على الجانب الآخر سنجد أن الشاب كولين هو الآخر مرشح بين كل أعضاء المافيا ليصبح الخليفة المنتظر للزعيم الكبير، بما يتميز به من قدرات خاصة وذكاء ووسامة وتفكير وقدرة على التصرف والقيادة، كما أنه الآن يحتل موقعه بين رجال الشرطة ليصبح عينا هنا وعينا هناك، مستوعبا كل شىء فى نفس اللحظة. لهذا قلنا إن الطبيبة النفسية لا تحب اثنين لكنها فى الحقيقة تحب نصفين متشابهين جدا مختلفين جدا، وهى تود بلا وعى رؤية كلا منهما واحدا متكاملا..

فى البداية سنتصور أن سكورسيزى يقدم لنا منهجا يجسد بوضوح عن سياسة العنف الدائرة فى كل مكان، عندما نلاحظ أن موسيقى هوارد شور وكاميرات وإضاءة مايكل بالهاوس ومونتاج ثيلما شونميكر وديكور ليزلى إى. رولنز وملابس ساندى باول لا هم لهم إلا التنقل فى كل مكان بين هذا وذاك، لأن الخيوط متشابكة جدا ما يكفى ويزيد. الجملة الموسيقية الصاخبة والقطع الحاد والكاميرات التى تستوعب الكثيرين أو تمنح زعيم المافيا الصدارة وحده فى ظل ملابس وديكورات، هى أقرب إلى أطلال الحرب خاصة بعد دوران طاحونة المعارك فى كل مكان.. لكن كلما مر الوقت وانكشفت خيوط اللعبة من الداخل، تعرفنا بالتدريج على النقاط العميقة داخل تركيبة الشخصيات وكيفية تعاملها مع الصراع الدرامى المطروح حسب دوافعها وأهدافها المتعددة الطبقات، واكتشفنا أن كل ما سبق مجرد حارات صغيرة ستؤدى بنا فى النهاية إلى الشارع الرئيسى الكبير، الذى يحمل لافتة توضيحية محملة بكم من الدلالات والإحالات التى تفك شفرات الخطاب الفكرى الذى يريد مارتن سكورسيزى طرحه، وهو ليس الاستغراق فى تفاصيل الصراعات والمطاردات، بل البحث عما وراء كل هذا العالم المخيف وقراء فلسفته لنتعرف على لغته حتى نفهمها. هذا ما يستلزم الابتعاد عن لوحة الشاشة السينمائية الكبيرة خطوة إلى الوراء حتى نرى الصورة بشكل أوضح. وكلما ابتعدنا خطوة أخرى اكتشفنا أن السياق العام لهذه المنظومة أعقد مما نرى بكثير.. على سبيل المثال اعتقدنا فى البداية أن المونتاج يسير بمنهج التوازى بين عالم العصابات وعالم الشرطة بما يحقق للمتلقى الحفاظ على رفاهية حياته مع الطرفين فى نفس الوقت، لكن المسألة لا تسير بهذه التقليدية

التى ظهرت بها حيث اعتمد سكورسيزى على مدلول السياق العام ككل، الذى يؤكد أن هذا التوازى مجرد وسيلة وليس هدفا للتعرف على مفاتيح العالمين ومن يحكم من، ومن يمتلك كروت السيطرة الآن ولماذا وكيف.. فى النصف الأول من الفيلم - إذا جاز التقسيم - سنجد السياق العام لمجموع المشاهد يؤكد تفوق عصابة المافيا باكتساح؛ لأن كل المشاهد منها وإليها بما يعنى أنها نقطة البداية والنهاية، وأن الكادرات اختارت عن قصد واضح أقوى بقعة فى أركانها لتضخيم الزعيم الأوحد، مع ترك مساحات هائمة وكادرات شبه قوية لرجال الشرطة الذين مازالوا يتحسسون طريقهم للإيقاع بالطرف الآخر.. كلما اختلت المعادلة ونجح فأر البوليس فى التسلل من بين أسنان قط المافيا، اختلت كل المعادلات البصرية السابقة حتى وصلنا إلى اللحظة التى نجح فيها الاختراق الكامل رغم كل الخسائر والحيل، لتكتسى أسنان قط المافيا بسواد الغضب الكامل، وينفض لون الدم الأحمر على كل شىء على ملابس الطرفين؛ فجاءت آخر مشاهد الفيلم عبارة عن مجزرة مهيبة منقطة النظير..

كان من الممكن أن يكون الصراع أكثر سخونة وليس عنفا؛ لأنه ليس منطقيا ألا يكشف رئيس البوليس كوينان مساعده وأمينه الوحيد دجنام كل ما يحدث كالعادة. لكن الفيلم أخفى دجنام دون منطق أكثر من اللازم كى يتخلص من كوينان ومن كل ضحاياه هنا وهناك دون حجج قوية تسد الثغرات المفتوحة. نعم.. حتى سكورسيزى أفلامه بها هنات ومناطق مختلفة. الفنان الذى يصل إلى الكمال لن يجد ما يعيش من أجله بعد الآن! (٥٦٦)

## "صديقتى السابقة.. خارقة/My Super Ex-Girlfriend"

## انتقام الحب الرهيب على طريقة شمشون الجبار!

إياك أن تثير غضب المرأة العاشقة! وقت الانتقام لن تجدها كما هى أبدا.. سيتحول هذا الملاك الحريرى الناعم إلى شيطان متيبس خشن لا أمل فى ليونته مطلقا. كلما زادت حدة هوس العشق كان الانتقام مجنونا.. مجنونا!

درس قاس جدا تعلمه بطل الفيلم الأمريكى "صديقتى السابقة.. خارقة/ My Super Ex-Girlfriend" ٢٠٠٦ إخراج إيفان رايتمان، لكن الثمن كان باهظا أكثر مما ينبغى خاصة إذا كانت حبيبته تملك قوى خارقة من الصعب مقاومتها بمفرده، لا بالبوليس ولا بسلاح البحرية الأمريكية ولا برجال كل وحدات المطافىء كل العالم.. بالفعل نحن أمام عمل يحمل بذورا درامية كوميدية قابلة للتطوير، تصلح كأرضية خصبة يبنى الفنان الماهر فوقها مجموعة من الأدوار العالية، تحمل أبطالا يتعاملون مع الحياة بنظرة هادئة وبقدر من الفرحة والتصالح مهما كانت أحزانهم واردة، ومهما كانت درجة انقطاع الإرسال بينهم وبين أنفسهم دون قصد. هذه النوعية من الأفلام الكوميدية ليست غريبة على الفنان إيفان رايتمان (١٩٤٦- ) السلوفاكى الأصل، الذى عُرف بإنتاجه وإخراجه للكثير من الأعمال الكوميدية الخفيفة الناجحة. من بين أفلامه كمنتج ومخرج معا "ستة أيام، سبع ليال" ١٩٩٨

– "يوم الأب" ١٩٩٧ – "الصغير" ١٩٩٤ – "شرطى الحضانة" ١٩٩٠، هذا إلى جانب أعماله السينمائية القليلة التى شارك فيها كمؤلف وممثل ومصور أيضا مع أعماله التليفزيونية الناجحة.

يأتى هذا الفيلم الذى يستغرق زمن عرضه خمسا وتسعين دقيقة نموذجا لأفلام التسلية الأمريكية القالب طبقا لمفاهيم هوليوود المتوارثة، لكنه نموذج منقوص. إن التربة وحدها لا تصلح لتقديم فيلم قوى دون بذل الكثير من المجهودات والإبداع.. فقد قام سيناريو دون بين على أساس المزج بين مقومات الكوميديا وقصة حب بسيطة ومتطلبات الخيال العلمى كما يتضح من أول مشهد.. فى البداية وقبل تقديم اسم الفيلم وجدنا الفتاة الجميلة الرشيقة الشقراء جى. جيرل (أوما ثورمان) تطير فى الهواء بفضل امتلاكها قدرات خارقة، وتلقى بالقبض على لصوص صغار تسببوا فى ذعر بعض المواطنين الأمريكيين المحيطين بمكان الحدث. وبعدما انتهى هذا العرض المثير الذى لم يستغرق سوى لحظات، وقفت هى تعلن انتصارها الساحق بابتسامة واسعة بعدما عاقبت اللصوص للمرة الثانية بسخريتها الشديدة منهم بالفعل وليس بالقول بعد إلقائها القبض عليهم، وبعد إنزال الستار الوهمى فى هذا العرض الساحر المجانى، وقف المشاهدون أو المواطنون المبهورون فى الشارع يصفقون بأيديهم ويفتحون أفواههم وهم يحيونها بالاسم، ووقفت هى ترد التحية بكل افتخار وكبرياء وأنوثة، ثم انطلقت مرة أخرى وذهبت مع الريح.. بالتالى نحن لسنا أمام قضية كشف هوية هذه الفتاة الخارقة كقدرات جسدية أو كملامح خارجية، ولا أمام بطل حائر مع نفسه فى مهامه الوطنية مثل فيلم "الرجل العنكبوت" على سبيل المثال، بل نحن أمام فتاة بلا أى قناع تعقد صداقة دائمة مع مواطنيها وتعيش معهم ولهم وبهم، فهم يحتاجونها وهى تحتاج احتياجهم لها، وهو ما يذكرنا بخطوط متشابهة بين هذا الفيلم وزميله السابق "عودة سوبرمان".. بطله هو الآخر كان يعيش بين الناس كموظف عاد مع تغيير طريقة تصفيف شعره ليس إلا، تماما مثل جى. جيرل التى تعيش بين الناس تحت اسم جينى جونسون وهو اسمها الحقيقى، وتعمل كموظفة متخصصة فى تجارة المنتجات الفنية، وتضع على رأسها شعر مستعار أسود مع نظارة نظر بسيطة جدا. هذا هو كل ما فى الأمر..

وضع الفيلم نقطة الانطلاق الدرامية عندما تكلم الشاب الخجول مات ساندرز (لوك ويلسون) مع جينى بالمصادفة فى المترو بإيعاز من صديقه المرح فوجن (رين ويلسون)، بعدما فشل مهندس التصميمات مات فى الاحتفاظ بأى علاقة عاطفية بسبب سوء تصرفه وانعدام سرعة بديهته وقلة ثقته بنفسه، حتى زميلته فى العمل حنا لويس (آنا فاريس) لم يستطع مصارحتها بحبه لها.. فى هذا الإطار كان من الممكن أن يصاب الفيلم بحالة من الركود؛ لأننا سنلف فى حلقة مفرغة، ومغامرات الفتاة الخارقة فى النهاية ستتشابه؛ لأنها لا تتعامل مع عدو بعينه بل تمارس قدراتها فى المطلق، لهذا بحث الفيلم عن لحظة تغيير مسار تزحزح المياه الراكدة متمثلة فى شخصية البروفيسور بدلام (إيدى إيزارد)، أو بارى زميل جينى القديم فى المدرسة الذى يراقبها ويود سلبها قدراتها عقابا لها على هجرها له منذ سنوات بعيدة وهو غارق فى حبها دون سبب واضح.. لكن الفيلم تمادى كثيرا فى قصة رباعى العاشقين ونسى أو تناسى الخط

الأساسى لمهام الإنقاذ الوطنية، وكان يتحايل عليها من بعيد لبعيد لخدمة الزاوية العاطفية فى الفيلم، بالتالى تحولت كل لحظات الحب الجارف بين جينى ومات إلى لحظات غضب هائلة وانتقام مدمر بعدما تشككت البطلة الخارقة فى علاقة بين مات وزميلته، وهكذا سرنا على نفس الوتيرة حتى النهاية..

لهذا السبب وغيره قبع هذا العمل الكوميدى فى المنطقة المتوسطة مع أنه ملىء بالمناطق الثرية التى تحتاج إلى استكشاف، لكن السيناريو ترك الأرض الفضاء وتعامل مع زوايا ضيقة اقتربت أحيانا من السطحية حتى فى إطار فكرة انتقام الأنثى العاشقة ذاتها. كما أن المشاهد الكوميدية التى تابعناها فى هذا الإطار تجمدت إلى حد كبير فى برواز "فكرة جيدة"، لكنها لم تجد من يستغلها ويبتكر بالخيال خيوطا لاستثمارها. على سبيل المثال كانت فكرة انتقام جينى من مات وحبيبته بقذفهما بسمكة قرش هائلة حية داخل غرفتهما مفاجأة بالفعل، توقعنا أن يستثمرها السيناريو ليخرج منها سلسلة لحظات كوميدية بفعل المفاجأة والمقياس المختل بين قدرات سمكة القرش والعاشقين الهاربين فى نفس الحجرة ليتسابقوا على البر، من خلال الاجتهاد والخيال والابتكار لملء الفراغات المتاحة بما يخدم الكوميديا ووجهة النظر المطروحة. لكن الفيلم فاجأنا بسرعة الانتهاء من هذا المشهد بمجرد ما قفز البطل من هنا إلى هناك، وإذا بالسيناريست والمخرج يتخلصان من هذه السمكة الذهبية سريعا بانتحارها من الشباك عن طريق الخطأ، وكأن كل بذور الكوميديا قد انتهى عمرها هى الأخرى، ومنها نعود مرة أخرى إلى فكرة مشهد آخر لم تكتمل وهكذا..

لكن هذا السيناريو ذى النوايا الحسنة لم يسانده منهج فكرى تقنى من المخرج بما يخدم الناحية الجمالية، وبما يطرح وجهة نظر تستحق المناقشة بعمق لتعلى من قيمة الفيلم.. صحيح أن موسيقى تيدى كاستيلوتشى تبدو مرحة لكنها ليست جديدة فى فكرها ومضمونها، ولم تشارك بإيجابية مستمرة فى تفجير الكوميديا ولا بدور فاعل واضح فى تشريح الشخصيات أو التعاطف معها، فقد كانت متواءمة مع الجميع فى كل المراحل وكأنها لا تريد أن تغضب أحدا؛ فسحبت سلطات نفسها بنفسها فى مختلف المشاهد.. وبينما ركزت مجهودات مدير التصوير دون برجس على كادرات الكلوز لالتقاط ردود أفعال الممثلين الكوميدية، تخلت فى المقابل عن التفاعل بهارمونى مع الحركة المختلفة السرعات والاتجاهات لصاحبة القوى الخارقة أمام من لا يملكونها، وعلى الجانب الآخر لم تتوفر مساحة كبيرة للممثلة أوما ثورمان لإبراز قدراتها الكوميدية وحضورها الإنسانى لعدم قوة المواقف المكتوبة أساسا بما يكفى، كما لم تأت الكادرات الكلوز بثمارها مع الممثل لوك ويلسون لإصراره على الدوران فى حلقة ضيقة من الأداء النمطى دون تغيير يثير الدهشة. ربما كان مونتاج وندى جرين بريكمونت وشيلدون خان أفضل حالا من الموسيقى والتصوير؛ لأنه حاول التغلب على اختلال نسب السرعات بين مختلف أنواع البشر بدقة التوقيت فى بداية ونهاية قطع المشاهد، كى يشارك جينى حيلتها فى إخفاء حقيقتها عن مات ويظل متصورا أنها غادرته ورجعت إليه حالا، مع أنها فى الواقع تركته ورحلت بعيدا فى الفضاء لتؤدى مهمة إنقاذ سريعة بنجاح ساحق كالمعتاد.. إذا كانت جينى تعمل خبيرة فى اللوحات والتحف الفنية، فقد كنا نتوقع توظيفا أكبر من

جانب مصممة الديكور ديبرا شات ومصممة الملابس لاورا جين شانون لكل العلامات المرئية المتعلقة بجينى فى عملها وبيتها، لكن المخرج اكتفى بتعريفنا بمهنتها دون توظيفها ولو على المستوى الجمالى؛ فتوارى الإكسسوار وذبل مهملا فى الخلفية البعيدة، مع أن كل هذه التفاصيل كانت كفيلة وحدها بخلق عالم خاص يفتح آفاقا تشكيلية متعددة فى المنظور والدلالات، بدلا من إلقاء المهمة على أكتاف المشرف على المؤثرات المرئية إريك ناش وحده لتجسيد أمجاد الفتاة الخارقة، وانتقامها المريع ممن لم يقدر قيمة هذا الحب العنيف جدا. لكن المفارقة أن الفتاة الخارقة كانت تحب من لا يحبها ولا تحب من يحبها، ويبدو أنه من كثرة طيرانها فى السماء فقدت القدرة على رؤية ما بين أيديها على سطح الأرض! (٥٦٧)

## "مكان ما بعيد جدا/Somewhere Too Far"

## اتهموه ظلما بالقتل فوجد حبيبته الوحيدة!

هل من الممكن أن تقرر مصادفة صغيرة مصير حياة كاملة لأى إنسان ما؟؟ مجرد سؤال بسيط لكن صعب يطرحه الفيلم الإيرانى "مكان ما بعيد جدا/Somewhere Too Far/Jayee Dar Dour–Dast" ٢٠٠٦ سيناريو وإخراج الفنان الإيرانى خوسرو ماسومى، الذى يأخذ هذا الفيلم الترتيب الثامن فى مشواره الفنى الاحترافى الذى بدأه عام ١٩٧٦، ويستغرق زمن عرض هذا الفيلم المؤثر حوالى ثمانى وتسعين دقيقة..

رجل يجلس وحيدا، مقيدا، ساهما، حزينا، غاضبا، لا يتكلم، ينظر إليه البعض بوصفه مجرما خطيرا، يبدو من أول وهلة وبالتخمين المباشر أنه ارتكب جريمة مقززة لا نعرف نحن عنها شيئا. كان لابد للسيناريست المخرج خوسرو ماسومى العثور على وسيلة لتعريف المتلقى بما حدث فى الماضى القريب ولم يكن شاهد عيان عليه، بشرط أن حمل هذه الوسيلة توظيفا مزدوجا للربط بين هذا الماضى والحاضر حتى نتمكن من استقبال صورة كاملة للمجتمع الإيرانى فى هذه المنطقة النائية بعيدا عن المدينة الصاخبة. ومثلما اعتادت الأفلام الإيرانية الجادة مناقشة قضايا تتعلق بأشكال مختلفة من السلطة وقدرتها على إخضاع أركان المجتمع ككل لقانونها الخاص، الذى لا مهرب منه إلا بالتفكير والتمرد والثورة والتوجه الإيجابى بصفة عامة مهما كانت القوى غير متكافئة، فقد وقعت هذه المرة جريمة قتل بشعة فى منطقة كوجور بإقليم مازانداران، حيث تخلص قاطعو الأشجار من حارس الغابة بعدما اكتشف أمرهم؛ لأن قطع الأشجار أمر غير قانونى تماما فى هذه المنطقة بوصفها من ثروات البلاد الطبيعية ويجب حمايتها، وهذه هى مهمة الحارس الذى راح يؤدى واجبه بمنتهى الأمانى والإخلاص، وكان جزاؤه القتل من مجموعة رجال فاقدى الرحمة يعملون جميا لحساب زعيمهم الكبير ورجل الأعمال المتوحش الذى لا يرحم.. لكن المشكلة أن قتل هذا الحارس قد التصق بطريق الخطأ فى الشاب جمال الذى يروى لنا حكايته من البداية من خلال وجهة نظره الشخصية، وعليه الآن مواجهة مصيره الدامى فى

جريمة لم رتكبها، بل على العكس فهو نفسه ضحية كبرى لرجل الأعمال هذا ورجاله الذين ينفذون إلى كل الأمور، ولا يجرؤ أى فرد على الوقوف فى وجه طالما هو وحيد يقوم بمخطط عشوائى فى مواجهة عصبة إجرامية منظمة..

من هذا المنطلق لجأ السيناريست المخرج إلى أسلوب حكى يمزج بين التجسيد والسرد بشكل متقاطع، قام فيها بإطلاع المتلقى على حقيقة الأمور من الباطن وليس من الظاهر، رسم من خلالها خريطة مصغرة للأحوال الاجتماعية والاقتصادية والسياسية بالطبع للمجتمع ككل وموقف المواطنين على أنواعهم منه بدوافعهم وأهدافهم المختلفة. بالطبع لم يفت المخرج الاعتماد على بطلة شابة تحمل من القوى الفكرية وبذور التمرد الإيجابى ما يكفى لتحريك ولو ملليمتر صغير من جمود المجتمع الإيرانى، وقد اختار لهذه المهمة الإنسانية الوطنية ذات المدلول الفردى والجمعى الفتاة الخرساء نيالا التى قدمت مساعدات عظيمة للشاب جمال، وحاولت إخفاءه قدر المستطاع من عيون رجال البوليس من ناحية ورجال العصابة الغاشمة من ناحية أخرى، بدافع الإيمان بقضيته وبه وبدافع حبها الوليد له مع أنها لا تتكلم لكنها تقوم بأفعال إيجابية أقوى من رجال كثيرين.

قام مدير التصوير نادر ماسومى بتفريغ أغلب مشاهد الفيلم من البشر ليتفرغ لمتابعة المطاردات المتوالية بين المتهم المظلوم جمال وبين أفراد رجال العصابة، كما أن البيئة من حولهم لم يكن فيها ما يستلفت النظر بشكل كبير سواء على مستوى الطبيعة الواسعة أو على مستوى الديكورات المصنوعة، بالتالى تحول الكثير من اهتمام المخرج مع المصور إلى اللعب على وتر العلاقات الدالة بين الكتلة والفراغ، فى ظل تكتل مجموعة العصابة أغلب الأحوال مع الإبقاء على جمال وحيدا فى الجبهة الأخرى، حتى ظهور الفتاة الشابة التى عادلت الميزان البشرى ولو قليلا بمنطق الكيف فى مواجهة الكم.. قد لعبت موسيقى بيمان يزدانيان دورها فى الإحساس بخصوصية هذه البيئة الإيرانية المنعزلة، المحاطة بخيرات الطبيعة ومساوىء البشر فى سلة واحدة بالمفهوم الشعبى الخالص، بينما سار مونتاج حسان حساندوست على نهج المخرج فى الكشف عن أبعاد هذه الجريمة بالتدريج، مع ترك مساحة غامضة حذرة دائما ليس فقط من أجل الاستدلال على قاتل شخص واحد. المشكة الأكبر هى الكشف عن قتلة بيئة بأكملها لمجرد تعمير جيوبهم العامرة أصلا ولا تجد مكانا آخر لأى أموال أخرى..(٥٦٨)

## "مركز التجارة العالمى/World Trade Center"

## مأساة ١١ سبتمبر تتحدى أقوى أفلام الرعب!

للمرة الثانية على التوالى نلتقى مع فيلم كبير لمخرج كبير فى أيام قليلة، وهذه وحدها مصادفة فنية ممتعة لا تتكرر كثيرا بهذا الشكل..

بعدما قدمنا قراءة تحليلية فى المرة السابقة للفيلم الأمريكى العنيف

"المنحرفون" للمخرج الفنان مارتن سكورسيزى، نتوقف هذه المرة بأدوات التحليل والتأويل أمام الفيلم الأمريكى"مركز التجارة العالمى/World Trade Center" ٢٠٠٦ للمخرج والمؤلف والمنتج والمونتير والمصور والممثل الأمريكى أوليفر ستون (١٩٤٦- )، الذى قدم عددا من الأفلام التى عادة ما تثير ضجة فكرية وفنية، مثلما شاهدنا له فى السوق السينمائى المصرى منذ سنوات قليلة فيلمه الماكر "لعبة الرجال/Any Given Sunday" ١٩٩٩ بطولة النجمين آل باتشينو وكاميرون دياز، كما شاهدنا له فى إحدى دورات مهرجان القاهرة السينمائى السابقة وفى حضوره شخصيا الفيلم العنيف جدا "وُلدوا ليقتلوا/Natural Born Killers" ١٩٩٤ الذى يصور حياة اثنين من المراهقين يفعلان كل الجرائم فى الدنيا بسبب ضغوط المجتمع القاسية والاضطرابات العائلية المدمرة..

يستغرق زمن عرض فيلم "مركز التجارة العالمى" مائة وتسعا وعشرين دقيقة، والعنف الذى نراه هنا ليس عنفا عاديا أبدا، بل عنفا إرهابيا يتمثل فى الحادث المروع الذى وقع فى الحادى عشر من شهر سبتمبر فى عام ٢٠٠١ بمدينة نيويورك الأمريكية، وكارثة ضرب برجى مركز التجارة الأمريكى بعدما اصطدمت بهما طائرتان، لينهار فجأة كل شىء فى لمح البصر ويستوى كل ما كان معلقا بالسماء بسطح الأرض فى أسفل السافلين.. هذه المأساة كما نعلم لم تقلب نظام المجتمع الأمريكى فقط وأفكاره وواقعه ومستقبله وبنيته النفسية والاجتماعية، بل تخطت كل الحواجز المتوقعة وغير المتوقعة ورسمها كتاب التاريخ كعلامة فارقة لتغيير نظم العالم أجمع فى تكوين الاتحادات وظهور وحدات بوليس وإفلاس شركات طيران عالمية عريقة، ومحاكمة الكثير من الشعوب والثقافات بمنظور القاضى المفجوع فى تساقط هذا الكم الهائل من الضحايا الأبرياء، بالتالى تم وضع كل العراقيل الممكنة أمام العرب عامة والمسلمين خاصة ليحولوا دون سفرهم أو بمعنى أدق مجرد تواجدهم فى أى مكان بالعالم، وانقلبت حياة العرب المقيمين بالداخل والخارج إلى الجحيم بعينه. فى عُرف القاموس الدولى أصبحت كلمة "عربى" تعنى "إرهابيا" مباشرة دون تفكير أو تمييز أو مراجعة لنفس أو تأنيب ضمير، ومازالت الأمور تتأزم يوما بعد يوم حتى وقتنا هذا..

لا يوجد أفضل من اسم "مركز التجارة العالمى" ليختارونه عنوانا لهذا الفيلم؛ لأنه يحمل دلالة مباشرة على الفور للحادث المعروف دون إضاعة أى وقت. إن خطورة المسألة لا تحتمل أى تهاون أو إهدار لثانية واحدة. إذا كان الحادث الذى يصفه الفيلم حقيقيا فى حد ذاته، فقد اختار السيناريست أندريا برلوف مواقف حقيقية جرت أثناء هذا الحادث ومازال أبطالها على قيد الحياة، وهى واحدة من قصص الضحايا التى حدثت بالداخل فى هذا الفيلم المخيف جدا، الذى يتحدى أقوى أفلام الرعب فى العالم مهما كانت عبقرية أصحابها.. نحن نشير هنا إلى مدى واقعية هذه الأحداث من عدمها فى الحياة مع ما يضفيه عليها خيال الفنان وإبداعه، لا لشىء إلا لتأكيد الناحية التوثيقية المعلوماتية فقط حتى نصنع ملفا متكاملا قدر المستطاع عن العمل الفنى الذى نتناوله، لكننا فى النهاية ومهما كانت مصادر التأليف نتعامل مع مصداقية العمل الفنى كبناء مستقل تماما من داخله فقط لا غير، ودون أن يستدرجنا هذا الحادث المروع للتعاطف مع السياسة الأمريكية بأكملها من هول المناظر التى نراها وقسوة اللحظات الحرجة التى مرت على الجميع.النظام الحاكم شىء والأبرياء من المواطنين العاديين جدا المنتمين إلى جنسيات مختلفة شىء مختلف تماما..

من هذا المنطلق يتعامل المخرج أوليفر ستون مع هذا الحادث من المنظور الشعبى العام لبناصر المواطن الذى نعرفه والذى لا نعرفه أولا وأخيرا؛ لأن المنظومة العامة للمجتمع الأمريكى هى البطل الحقيقى لهذا العمل، من هنا لا نتوقع خطبا ولا شعارات ولا مناقشات ولا جدليات ولا حتى أحداث، ولا أى تعامل درامى طبيعى تقليدى مع مقاليد الزمان والمكان. لتأكيد هذه النظرة الشمولية لشرائح المجتمع ككل لم يطرح المخرج أوليفر ستون شخصيات درامية لها مرجعيتها الثقافية والاجتماعية إلا بأقل قدر رمزى فى حدود التفريق بين العمل الروائى والعمل التسجيلى، بالتالى حرص فى مشاهد بدايات الفيلم مع مدير التصوير سيموس ماكجارفى على التجول بحرية وشبه ارتجالية بين أفراد المجتمع الأمريكى العاديين جدا بمختلف الجنسيات وألوان الوجوه، إنهم هم يسيرون ويركبون ويتحدثون ويبطئون ويسرعون ويعملون ويتنزهون فى شوارع كبيرة مزدحمة للغاية، ويرتدون ملابس عادية جدا مثل بقية البشر دون التركيز على شخصية بعينها ولا علامة بصرية تدلنا على أى شىء. كل منهم منهمك فى حاله فى سلام تام كشرائح مختلفة تعمل فى مهن مختلفة لا نعرفها ولا يهمنا معرفتها كثيرا، إلا عندما انتقلنا من مستوى التعميم المطلق إلى التخصيص بعض الشىء والتركيز على شخصيات بعينها يعملون فى مهنة واحدة فى دائرة البوليس، وتابعنا بعض الضحكات الهامسة الطريفة والنظرات المتبادلة الموحية بين رجال الشرطة أثناء توزيع رئيسهم جون ماكلوجلن (نيكولاس كيج) المهمات عليهم بالترتيب كناحية روتينية بحتة، وهو ما تفهمه مونتاج ديفيد برينر وجولى مونرو الذى راح يتنقل بين هنا وهناك فى سلام وأمان وانسيابية تقليدية لا تحمل هم شىء فى يوم يبدو أنه عاد جدا، لكنه مع خالص الأسف لم يكن كذلك على الإطلاق..

مثلما تسبب العنوان المختار لهذا الفيلم فى عدم إضاعة أى وقت للبحث عن الواقعة التى يشير إليها هذا العمل، بنفس المنطق وبعد لحظة وأخرى بدأ الجميع يشعر بارتجاج كل شىء من حوله فى الشارع وفى مقر الشرطة. مع وقع المفاجأة تنوعت الكادرات بمرونة ورشاقة بين الكلوز الكبير الذى يلتقط تعبيرات الوجوه المذهولة والعيون المتساءلة والأفواه التى بدأ تنفتح وتنغلق دون ضابط أو رابط، وعضلات الوجوه التى راحت تتصلب على حريتها دون رقيب، وبين الكادرات المتوسطة التى تضع ردود الأفعال الجسدية الحركية لهؤلاء وغيرهم فى الصورة، خاصة مع تزايد إيقاع القطع وبداية إعلان سطوة ثقافة الحدة والعنف على المنهج البصرى للفيلم، وبين اللقطات العامة والبعيدة التى تحدد هدف الفيلم بكل دقة حيث تتعامل مع مجموع الأفراد المزدحمين دون التركيز على شخص بعينه كما أوضحنا. من هنا انتقلنا إلى بدايات انتظام الارتجالية والفوضوية فى ميزانسين أى تصميم حركة الشخصيات الرئيسية والثانوية إذا جاز التصنيف، وراح الأفراد يتنقلون فى دائرة مغلقة من أوضاع الثبات إلى الترقب الى الجمود إلى الحركة إلى الهستريا إلى الثبات إلى الترقب مرة أخرى وهكذا؛ لأن اللحظة أصلا لم تخطر على بال أحد وبديهى أن يترتب عليها كل شىء بعفوية دون إرادة أو وعى أو تصنع. هذه النقطة الأخيرة بالتحديد واحدة من أهم اختبارات مدى نجاح هذا الفيلم.. إذا بدت أى لفتة أو همسة فى حالة افتعال، فسينهار الفيلم على الفور من الناحية الدرامية على غرار انهيار برج التجارة، وستنهار أيضا الرسالة المبثوثة فى إعلان التعاطف مع الضحايا الذين لا نعرفهم..

لأن التعاطف مع شـخص لا نعرفـه مسـألة غيـر منطقيـة وغايـة فـى الصـعوبة، تعامل السـيناريسـت أندريا برلوف مع المخرج أوليفر سـتون بذكاء مـع هـذا المـأزق، واختزلا هذا المجتمع على هيئة فرقة صغيرة تتكون من عدد قليل جـدا مـن رجـال الشرطة يقودها جون ماكلوجلن، ولم يهتم الفيلم بتمييز أى فرد آخـر مـن أفرادهـا بصفة خاصة سوى الشرطى الأسمر ويل (مايكل بنيا).. فى بـدايات هـذه الكارثـة وأصوات الانهيارات تسـمع من كل مكان وكاميرات التليفزيون ترصـد ولا تفسـر هـذا السواد الهائل من الدخان مثلها مثل غيرها، كانت بداية الخيط هو خبر انهيـار بـرج مركز التجارة العالمى دون أى إضافات، مما دفـع فرقـة البـوليس الصـغيرة لاقتحـام هذا المبنى قبل اكتمال كل الكارثة لإنقاذ من يستطيعون من آلاف الضحايا هناك.. لكن من أين يبدأون والخراب قد حل بكل شىء ومازال؟!! الحقيقة أن هذا السـؤال المطروح كان مأزقا دراميا آخر؛ لأن الموقف علـى اتسـاعه يجـب أن يلملمـه ذهـن السـيناريسـت على الورق مع رؤية المخرج البصرية فى نقطة بداية، وهو مـا حـدث لكن مـع اخـتلاف بسـيط حيـث تحولـت نقطـة بدايـة دخـول فرقـة الشـرطة داخـل المبنى إلـى اتجـاه مخـالف تمامـا؛ لأنهـم قبـل أن يفيقـوا مـن هـول الموقـف فـى الداخل وقبل إنقاذ أى شخص على الإطلاق، كانـت توابـع الضـربة مازالـت تتـوالى سواء فى نفس المبنى الذى دخلوه أو فى البـرج الآخـر، وفجـأة انهـار كـل شـىء تحت أقدامهم لتتساقط فرقة الإنقاذ نفسـها فى هوة عميقة للغاية تحت الأنقـاض والنيران والانهيارات.. مع هذا السقوط الهائل يصاب الزمن الـدرامى بشـلل مفقـود منه الأمل لم يحدث من قبل، كمـا ضـاعت ملامـح أى مكـان مهمـا كـان، وتوقفـت الشخصيات عـن الحركـة أو بمعنـى أدق البقيـة الباقيـة مـنهم وهمـا جـون ويـل؛ لأنهما ببساطة أصبحا لا حـول لهمـا ولا قـوة فـى قلـب الظـلام القاحـل، باسـتثناء بصيص ضوء يأتى من أعلى نقطة من هوة السقف المفتوح. مـن هنـا أصبح أمـام البطلين اختياران لا ثالث لهما، إما الحياة أو الموت. وترتيـب الاختيـارين الإجبـاريين هنا ينبع من رغبة كل فرد ومدى تمسكه بالحياة وقوة الإرادة التى يمتلكهـا، كـى يحقق طموحه بالحياة ولا يقهره الإرهـاب الغـادر بـدون مناسـبة، وهـو مـا يـنعكس بالتبعية على مدى قدرة الشعب الأمريكى ككل فى اجتياز الأزمـة. ولا ننسـى أن الزى الرسـمى الذى يرتديه الشرطيان يمثل سلطة رسمية على مستوى الأفـراد العاديين الذين ينفذون مهمة حقيقية نبيلة لحماية البشر..

بين الجمل المتـوترة جـدا والحزينـة جـدا والمذهولـة جـدا للمؤلـف الموسـيقى كريج أرمسـترونج الذى تدخل فى أوقات مناسـبة بدور فاعل إيجابى، ومع الاحتـرام التام للحظات صمت مهيبـة فرضـت نفسـها بكـل قـوة وبديهيـة علـى الحـدث، راح المخرج يبحث عن خيط جديد يبدأ منه الحياة الدرامية بعد انقطاع الخيط السابق.. بعدما عثر بالفعل على ضالته هذه المرة فى بقاء أحد أفـراد هـذه الفرقـة الرمزيـة المصغرة على قيد الحياة ليكون أمـل زمـلاءه، ويفـتح بابـا للحـوارات وزوايـا جديـدة لكاميرات والمونتاج والتصميم الحركى، جاء انهيار جديد على رؤوس الجميع ليغلق هذا الباب قبل أن يتعلق به أحد إلـى النهايـة، ومعـه ذهـب الأمـل الشـرطى إلـى غير رجعة. واسـتقر بنـا الحـال للبقـاء مجبـرين مـع بطلـى الفـيلم، وهمـا يتحـدثان بصعوبة فى ديالوجات ومونولوجات منفصلة متصلة كلما سمحت الظروف..

إذا كان المجتمع هو البطل الدرامى لهذا العمل، فقد جاء منهج الإضاءة ليتصدر آفيش البطولة التقنية بلا منازع، ليس فقط من منطلق الإظلام التام والبحـث عـن بصيص ضوء يتناسـب مع الأوضاع المختلفة للشخصيتين المتبقيتن، لكن من ناحية

المحافظة على حيوية الصورة بكل تفاصيلها الجامدة والبشرية؛ لأن هذا المعتقل الرهيب سوف يظل هكذا خاليا من أى ناحية جمالية أو حركية حتى قبيل النهاية بمشاهد قليلة للغاية. انطلاقا من حالة الجمود التام والثبات الإجبارى للكاميرات والمونتاج وبرودة الموت التى تزحف على الجميع، بدأ المونتاج يتعامل مع المشاهد بحسبة مختلفة وراح يفصل بين كل مجموعة لحظات ببلوك أبيض أو أسود كبير يغلق الشاشة تماما فى ظل غربة موحشة، حتى تصور المشاهدون حولنا أكثر من مرة أن ماكينات العرض أصابها عطل مفاجىء وأن الإرسال قد انقطع تماما بلغة التليفزيون..

لكى لا ينغلق هذا العمل القاتم جدا على نفسه تحت الانهيار، ولكى لا يستغرقنا جون وويل أكثر من اللازم ويتحولان إلى شخصيتين دراميتين مستقلتين وتتباعد معهما أبعاد الاستعارة الرمزية للمجتمع ككل الذى يمثلانه بماضيه وحاضره ومستقبله، حاول الفيلم الموازنة بين ظلام الأنقاض وما تحتها، وبين الضوء الساطع للعالم الخارجى لالتقاط ردود الأفعال المصدومة على كل الوجوه والأجساد والعقول والأرواح. مرة أخرى يلجأ الفيلم إلى الانتقال من التعميم المجرد إلى التكثيف الملموس، واستكمل استعراض بعضا مختارا من حياة الشرطيين المحبوسين ومصيرهما المجهول مع عائلاتهما المتمثلة فى دونا ماكلوجلن (ماريا بيللو) زوجة الشرطى جون، التى لا حيلة لها إلا مشاهدة وقائع هذه المأساة مع أطفال الجيل الجديد على شاشة التليفزيون، وهى تعلم بكل أسف أن زوجها الحبيب مرهون داخل تلك الأشلاء المتبقية من هذه الجريمة الإنسانية المروعة. كما تابعنا أيضا زوجة ويل (ماجى جيلينهال) التى تحمل جنينا صغيرا، وهى تكاد تجن هى وعائلتها وأصدقائها على زوجها الذى ذهب لإنقاذ غيره، وهو الآن فى أمس الحاجة لمن ينقذه..

فيما يبدو أن الإضاءة عادت ساطعة واستعادت النقلات بين المشاهد هدوئها بعض الشىء طالما خرجنا من سجن الأنقاض، وهذا صحيح على المستوى الظاهرى. أما على المستوى السيكولوجى الداخلى فقد كان ظلام الحدث ذاته وكآبة الموت مسيطرين على كل شىء، ويلغيان أى رتوش مزيفة خادعة مهما كانت حتى بعد مرور عامين أو عدة أعوام، حتى يظل "مركز التجارة العالمى" ذكرى منحوتة بارزة ترسم حكايات بشر ومعاناة أبرياء تعلق صور ضحاياها على جدران القلوب إلى ما لا نهاية.. (٥٦٩)

## "الرهينة/Hostage"

## فى الحروب الأهلية الوطن هو الخاسر الوحيد

التسامح والانتقام وجهان لعملة واحدة، لا يفرق بينهما إلا من يحس حلاوة الأولى وبشاعة الثانية.. الفارق بين الاثنين شعرة تكمن فى قدرة كل إنسان على التحكم فى ذاته، وعلى قوته وقابليته فى مواجهة الأمور الجسيمة التى قد تصيب وتنهى مرحلة وتبدأ معها مرحلة جديدة تماما. الفارق بين الاثنين لحظة قرار. إما أن يمشى صاحبه فى بلد التسامح التى تضم شارعا واحدا فقط عنوانه الخط المستقيم، وإما أن يوقع نفسه فى بحر الانتقام الذى يحمل ألف باب وباب وكلهم أسوأ من بعضهم البعض..

فى هذا الفـيلم الأذربيجـانى "الرهينـة/Hostage" ٢٠٠٦ إخـراج إلـدار جـالييف، تواجه الزوجة موقفا شديد الصعوبة علـى نفسـها كـان عليهـا أن تتخـذ فيـه قـرارا أصعب، وهى تدرك جيدا بفطرتها وأنوثتهـا أن التسـامح معجـزة نـادرة تحتـاج إلـى طاقة داخلية روحية هائلة كى تتحقق.. عرض هذا الفيلم بمهرجان كـارلو فيفـارى السينمائى الدولى، ويستغرق زمنه على الشاشـة اثنتـين وتسـعين دقيقـة مـن الطرح السينمائى المثير.

وضع السـيناريو الذى كتبه الثنائى إلدار جـالييف ونـاتج رسـول – زاد يـده علـى قضية من أخطرالقضايا فى بلادهما أو داخل العالم المعاصر بصـفة عامـة، وهـو مـا يمنح الفيلم أبعادا أخرى متعددة فى التـأويلات والأبعـاد الأيديولوجيـة والسياسـية والإنســانية. نحــن الآن فــى قلــب المجتمــع الأذربيجــانى مــا بــين الثمانينيــات والتسعينيات فى القرن الماضى، وبالتحديد فى خضم الحرب الأهلية بـين الفريـق الأذربيجـانى والفريـق الأرمنـى، حيـث يطـرح المخـرج إلـدار جـالييف وجهـة نظـر موضوعية لا تنحاز إلى طرف ضد الآخر، بقدر ما تمنح كل فريق الفرصة كى يعـرض إنسـانيته ورووحه الطيبة على طبيعتها التى انفطرت عليها، قبل أن تتلـوث بأحقـاد الحرب الأهلية التى لا أول لها ولا آخر وراح ضحيتها الكثيرون. بدون ارتكـاب جريمـة خاصة فى حق أحد كفرد أو كمجموع، فوجئت الزوجـة الأذربيجانيـة سـونا (جوليـار نابييفا) ذات يوم أن زوجها الأذربيجانى الطيب الفقير لم يعـد إلـى البيـت، وإذا بهـا تكتشـف عن طريق أهل قريتها الصغيرة أن الفريق الأرمنى هو الذى تولى اختطاف هذا الزوج التعس ليأخذه كرهينة من ضمن مئـات الرهـائن التـى يحتجزونهـا. فـى الحرب كل شـىء مباح.. فما كان من أهل القريـة الأذربيجـانيين إلا أن تطوعـوا مـن تلقاء أنفسـهم مطبقين نظام البدل على أساس أن العين بالعين، وقاموا من تلقـاء أنفسـهم باختطاف مواطن أرمنى (جاربان إسـماعيلوف) جلبه الأهالى لها وعائلتها كرهينة تقيم عندها فى بيتها المنفصل الوحيد مع أولادهـا الثلاثـة الصـغار، بعـدما أشـبعه جمهـور شـعب القريـة الصـغيرة ضـربا ومهانـة وإصـابات بالغـة خاصـة فـى قدمه،كى لا يجـرؤ علـى مجـرد محاولـة الهـرب، إلـى أن يجـد الجميـع حـلا للـزوج المختطـف دون وجـه حـق. رهينـة غائبـة ورهينـة بديلـة والحقيقـة تائهـة وسـط الجميع..

من أهم النقاط الفكرية التـى تهمنـا فـى هـذ الفـيلم هـو مـنهج المخـرج إلـدار جالييف فى طرح قضيته ما بين الفكر العام المجرد، وما بين المستوى الشخصـى المحسـوس على مسـتوى الأفـراد فـى إطـار التعـرف علـيهم بمـا يكفـى للإلمـام بالصورة العامة التـى تبـين معـدنهم الـداخلى الأصـيل، دون الـدخول فـى تفاصـيل بعيدة وتفريعات لا لزوم لها تشتتا عن القضية المثيـرة التـى يطرحهـا الفـيلم. فـى الوقـت الـذى اختطـف فيـه الجانـب الأرمنـى المجهـول بالنسـبة إلينـا هـذا الـزوج المجهول بالنسـبة إلينا أيضا، منحنا الخرج الفرصة المتعقلة المتفتحة لكـى نتعـرف على كل طرف على حدة، لكن من وجهة نظر الطـرف الآخـر وهـذه نظـرة حضـارية محترمة تسـتحق التفكير والتأمل. لقـد تعرفنـا علـى الأسـاس الإنسـانى للغالبيـة العظمى من الشعب الأرمنى الذين اختطفوا الزوج البرىء، من خلال هـذه الرجـل البديلة الذى حاول قدر طاقته مساعدة أبناء الزوج المخطوف فى أعمالهم الريفيـة البسـيطة، التى يحتـاجون فيهـا إلـى رب أسـرة قـوى وخبيـر يشـرف علـى الأمـور

الضرورية، وهو هنا يتعامل معهم كمعادل للغائب فى ذهنه أى أسرته الصغيرة التى اختطفه من وسطها الفريق الأذربيجانى هو الآخر لمجرد تخليص الحق. أما الزوجة العصبية معظم الأحوال ولها العذر بما أن حياتها منبنية على وجود هذا الزوج المختطف، يشهد الرهينة أنها حاولت جاهدة الاعتدال فى معاملته قدر المستطاع بقدر ما يسمح لها حدود تسامحها وروحها الجميلة، التى تتوارى أحيانا تحت وطأة الغضبالجامح والاحتاجات الحياتية والعاطفية والجسدية التى لا فر من إلحاحها باستمرار. ثم ضربت هذه السيدة المثل العملى فى كيفية تغليب قوة التسامح على ضعف الانتقام، عندما قررت فى النهاية من تلقاء نفسها إطلاق سراح الرهينة وتوصيله بنفسها على الحدود حتى يعبر طريقه بسلام، ويعود إلى أسرته سالما معافا دون أن يعاقب ظلا على انتمائه للفريق الأرمنى.

قاد المخرج فريق عمله فى هذا الفيلم المكون من مدير التصوير رفيق جولييف والمؤلف الموسيقى سيافوش كيريمى ليقدموا جميعا منظومة قوية من الصراع الفكرى العقائدى بين عالمين مسالمين دون التداخل فى تفاصيل معقدة، حيث صب الفيلم كل تركيزه واهتمامه على النبتة الحقيقية للمواطن العادى بدون أى فلسفات فارغة ولا استعراض عضلات فى الماقف المؤيدة والمناهضة. وقد ترك السيناريو مساحة كبيرة فى هذا الكلام للفعل وبالتالى للصورة، مع التقليل قدر المستطاع من الكلمت التى لن تفيد إلا فى السفسطة وترديد الكلمات الرنانة التى لا طائل من وراءها. بالتالى فقد أفاض المخرج فى استخدام الكادرات الكلوز والمتوسطة التى تعلن دائما عن تحفز الصراع بين الطرفين، لكنه تحفز كله محفور فى لحظات الصمت المتبادلة بين الخاطف والمخطوف كتأثير عميق متبادل بين الفعل ورد الفعل، وهو ما ألقى بالعبء الكبير على بطلى الفيلم، وكان لموهبتهما وقدرتهما على التعبير والتركيز سبب كبير فى نجاح هذا الفيلم المثير.. (٥٧٠)

## "مارتا/Marta"

## عالم غريب يخلو من حلاوة الألوان!

هى دراما الحب والحياة والموت والتواصل بين البشر.. مأساة مجموعة قليلة من البشر تعيش فى مكان شديد البؤس والفقر والقفر، لجتمعوا معا ويقوموا ببطولة الفيلم التشيكى "مارتا/Marta" ٢٠٠٦ إخراج مارتا نوفاكوفا..

لا ننكر أن هذا الفيلم من النوع الغريب فى بنائه، كما أن الترجمة الإنجليزية المصاحبة للفيلم ظهرت ركيكة بشكل كبير أخفت الكثير من المعانى التى كنا نحتاج استقبالها وتفسيرها؛لنحل الشفرات المرسلة من هذا الفيلم الذى يعتمد على العدد القليل فى كل شىء، بما فى ذلك زمن عرضه الذى لا يتعدى سبعا وسبعين دقيقة.. فقد بنى كاتبا السيناريو يان كوفال ومارتا نوفاكوفا أحداث هذا الفيلم على أكتاف ثلاث شخصيات رئيسية اجتمعت فى مثلث منغلق على ذاته بفعل حتمية القضاء والقدر. يضم الضلع الأول والثانى المستقران فى صحبة واحدة ومكان واحد وظروف واحدة الشاب ماريك (فويتش شتيبانك)، الذى يعيش

فى الجبال مع والده المعاق، حيث ينعزل الاثنان عن كل العالم من حولهما ولا يتواصلا إلا مع الحيوانات التى يقوم ماريك بصيدها، وبعدها يقوم الأب بمقايضة الغنيمة بما يحتاجون إليه من متطلبات حياتية بدائية للغاية من أقرب قرية إليهما. لكن ماريك يضطر إلى الاختباء؛ حتى لا يصل إليه أى إنسان مهما كان بسبب قيام الحرب، كى لا يقع تحت طائلة التجنيد ويفنى عمره فى المجهول الذى لا يعرفه.على الأقل هو يعرف المجهول الذى يعيشه.. لكن بعد كل هذا حدث مالم يكن فى الحسبان! فقد وفدت عليها الفتاة الروسية مارتا (بيترا سبالكوفا) التى لونت عالم الرجلين الأجرد بقليل من الرتوش الأنثوية الجميلة، وخفقت صورا ذهنية جديدة داخل هذه الحياة الشديدة القسوة داخل الشاب الصغير بصفة خاصة، خاصة أن الاثنين يمثلان معا الجيل الجديد الذى يكنه بناء عالم جديد فى نفس المكان وهذا يصعب تحقيقه نظرا لطبيعة هذه الحياة المقفرة أكثر من اللازم.بالتالى لا حل أمامهما سوى الاحتماء ببعضهما البعض والتشبث ببريق الحب الذى نشب بينهما، رغم كل الظروف المتحجرة التى اعتاد الأب والابن على عيشها دون شكوى. لكنه الحب الجميل الذى لا يحل بمكان أو بإنسان إلا ويجلب معه ثورة مسالمة بيضاء أو ربما عنيفة حمراء، تتمرد على الواقع بكل ما فيه من جمود وركود وموت وتبعث حياة جديدة من لاشىء لتصل إلى كل شىء..

لكن هذا الحب الذى نشأ بين الشابين تحطم منه جزء كبير على صخرة هذا الأب المعاق، عندما شعر بالغيرة الشديدة من ابنه الشاب المعافى وصمم على أخذ نصيبه المحروم منه فى الحياة من وجهة نظره الضيقة المريضة. فما كان منه إلا أن اغتصب الفتاة الجميلة ووصم سعادة ابنه الوحيدة بوصمة ضارية لا رجعة منها ولا شفاء ولا أمل فى نسيانها أبدا..

من الواضح أن المخرجة مارتا نوفاكوفا التى شاركت فى كتابة السيناريو ق وضعت نفسها فى مأزق فنى مقصود ربما أمتعها؛ لأنه مطوب منها أن تخلق الحياة فى بيئة خالية من الحياة سواء على مستوى الطبيعة المحيطة وملابساتها ورؤية الرجلين لكل ما هو فقير فى هذه الطبيعة مهما كانت جميلة، أو على مستوى الأماكن الداخلية المغلقة على قلتها داخل بيت الرجلين المتواضع للغاية، أو داخل غرفة أو بمعنى أدق عشة مترامية الأطراف تخلو من كل ملامح الجمال والعلامات الدالة والإحالات، توقظ فينا حاسة الفضول والرغبة فى التأويل المتويات المتعددة المنبعثة منها. لكن كل هذا على أى حال هو اختيارها وعلينا أن نحترمه، لكن علينا أيضا أن نتعامل مع النتيجة النهائية بموضوعية وحيادية، إلى أن وصلنا فى النهاية إلى أننا أمام فيلم متوسط فى أغلب الأحيان متواضع أحيانا ربما لا يجذب الكثير من المشاهدين لرؤيته واستكماله، خاصة أن فريق العمل خلف الكاميرا تحت قيادة المخرجة لم يقدم إبداعا يتغلب فيه باجتهاده على كل الملابسات والعقبات الأصلية المتوفرة بكثرة من البداية. مع ذلك يحسب لهذا الفيلم جودة اختيار ممثليه الثلاثة الذين جسدوا جفاف هذه الحياة القاسية من الداخل وليس من الخارج، وجاء مشهد عقاب الابن لأبيه بالضرب بعد اغتصابه حبيبته من أفضل مشاهد هذا الفيلم تأثيرا وحيوية ورشاقة للكاميرا ومونتاج سايمون سبيدلا وفن التمثيل، تماما مثل مشهد تصويب الشابة الجريحة إلى الرجل الكهل المعاق محتمية فى حبيبها الغاضب، وقد

ترددت طويلا فى الانتقام منه بيديها حتى تطفىء نار كرامتها المهدرة. مع ذلك لم تفعل مارتا ما قد يقف بينها وبين حبيبها وأيضا بينها وبين نفسها حاجزا إلى الأبد، لحظة تسامح وشهامة دفعت مارتا الجميلة ثمنها غاليا فيما بعد وانهدت كل أحلامها قبل أن تبدأ بكل أسف.. (٥٧١)

## "أوروری/Aurore"

## الصبر على الحقد والغيرة والظلم حتى الموت!

هل من السهل أن يصبر الإنسان على الظلم والأذى والغضب والانتقام مقابل جريمة مخيفة لم يرتكبها من الأصل؟! فما بالنا لو كان هذا الإنسان أو هذه الضحية فتاة صغيرة مراهقة لا ذنب لها فى كل حياتها القصيرة، سوى أنها جذابة أكثر من اللازم تنفتح لها قلوب الكبار قبل الصغار خاصة والدها الذى كان..

والفتاة "أوروری" هى بطلة الفيلم الكندى الذى يحمل اسمها "أوروری/Aurore" ٢٠٠٥ سيناريو وإخراج لوك ديونى، يستغرق زمن عرضه مائة وعشر دقائق من الميلودراما المفجعة، التى لا تحمل خطابا فكريا اجتماعيا دينيا صريحا..

يستعرض هذا الفيلم فى حقيقة الأمر الحياة الاجتماعية الواقعية وملابساتها التى كان يعيشها المواطنون فى كندا، وبالتحديد فى سانت - فيلومين دى فورتييهفيل بكويبك فى شهر مايو عام ١٩٠٩، حيث اعتاد المواطنون هناك السكات بسلبية غريبة على الظلم الاجتماعى الواقع من الأفراد، مع غياب غير مفهوم لدور الدين كناحية جوهرية مجردة أو متمثلة فى رجال الدين، وهو غياب بالتفاعل والتأثير واتخاذ القرارات وإصلاح البشر ومحاولة التدخل فى الوقت المناسب، باستخدام السلطة المخولة له بما يثير العديد من علامات الاستفهام والتعجب.. إن مقياس مدى النجاح والسيطرة لدور السلطة الفعلية الإيجابية ليس وقت الهدوء والسلام، بل وقت الشدائد ومدى احتياج الناس البسطاء إلى الشعور بالأمان والعثور على من يلجأون إليه وقت الأزمات،لكى لا تضيع أرواحهم فى مهب الريح، ولا يقفون عاجزين بلا حول ولا قوة أمام أى سلطة مهما كانت فى أى زمان ومكان..

أما وقت السلم الذى استعرضه الفيلم فى زمن قصير قياسى فقد عاشه السيد الشاب الوسيم تيليسفور (سيرج بوستيجو) مع زوجته الشابة الجميلة مارى-آن كارون (ستيفانى لابوانت)، وقد طغت كل مظاهر الحب والحنان عندما أنجبا ابنتهما الثانية عند الفجر؛ فأطلقا عليها اسم أوروری أى "الفجر".. فى ذلك الوقت كانت الملائكة ترفرف على كل أنحاء هذا البيت السعيد، لكن بمجرد ما بدأت الفتيات تدخل فى مرحلة المراهقة حتى راح الشيطان الأسود ينشر أجنحته البغيضة حول أهل البيت، وانتفض أول ما انتفض في وجه قلب هذا البيت وروحه الصادقة، وبدون أى مقدمات أصيبت الأم التى تحب أبنائها وزوجها أكثر من نفسها بمرض السل اللعين، الذى لم يكن قد اكتشفوا له علاجا بعد ونحن فى

أوائل القرن العشرين.. مجرد أيام قصيرة مرت كلحظات أقصر حتى فارقت الأم الحياة وتركت أولادها أمانة فى يد والدهم الذى لم تظهر منه أى إشارة غادرة من أى نوع لأى سبب من الأسباب، لكنه فاجأ الجميع أنه بعد انقضاء أسبوع واحد فقط تزوج من المرأة الجميلة ظاهريا ابن عمته مارى-آن هود (هيلين بورجوا-لكليرك)، التى سرعان ما كشفت عن المخطط المهلك لانتفاضة الشيطان حتى النهاية، ولاقى منها كل الأولاد الأمرين خاصة أورورى (ماريان فورتييه) التى لم تكن تسكت أبدا على ما كانت تبديه زوجة أبيها ضدها وضد أشقائها وأيضا ضد والدتها الراحلة. لكن السؤال: أين الأب من كل ما يحدث فى هذا المنزل الذى تحول إلى الجحيم بعينه؟!

الإجابة تأتينا عبر منظومة الأحداث الميلودرامية التى تفنن المخرج السيناريست لوك ديونى فى نسجها كى يستدر عطف المتلقى أكثر من اللازم، خاصة بعدما وجدنا الأب ينقلب إلى الوجه النقيض أكثر من ألف درجة دون سبب واضح، ولم يكتف بعدم مساندة بناته خاصة أورورى فى مواجهة زوجة أبيها الشرسة، بل لقد ساهم بكل عنفوان وشراسة فى تحطيم هذه الفتاة الصغيرة وضربها بكل عنف وقسوة دون ذنب جنت، وهو ما يثير العديد من علامات الاستفهام دون تفسير واضح أو بمعنى أدق دون تدرج منطقى. ظلت الأمور تتفاقم من سيىء إلى أسوأ بكثير حتى تحولت الفتاة الصغيرة إلى كتلة متحركة من الدماء والإصابات والعاهات المختلفة والجروح المميتة والتشوه المرعب، وهو أمر طبيعى بعدما تعرضت إلى فاصل لا ينقطع من أشد ألوان العذاب والمهانة. للمرة الثانية لم نجد مبررا واحدا لعدم تدخل أى من أخواتها الفتاة الكبيرة أو الابن الأصغر لحمايتها ولو بتلقى الضربات نيابة عنها، خاصة أنهم كانوا منذ أيام قليلة لغاية عائلة شديدة الترابط والحب والحنان لسنوات طويلة! من المفترض أن يتود ولو قدر ضئيل من الإيجابية مهما كانت متباينة بينهم، لكن المخرج أراد للفتاة الضحية الصغيرة أن تحرم من كل نجدة داخلية بكل الطرق ليبنى حولها سياج من العجز التام بلا أى سند أو مغيث. بالمثل لم يكن مقنعا أن يكون كل أهل القرية الصغيرة سلبيين إلى هذه الدرجة المزرية حتى لو كانت النسبة واحد إلى مائة، حتى لو كانت الحجة أن هذا الأب الظالم يتحكم فى أعناقهم بالمال الذى يقرضه لهم، لكن المخرج حوّل كل الأفراد إلى أنماط متشابهة ممسوخة لا علاقة لهم أبدا بما يحدث داخل هذا البيت رغم الصراخ المستمر للصغيرة. أما القديس ليدوك (إيف جاك) ممثل الدين على الأرض فلم يتدخل من قريب أو من بعيد، بل على العكس راح يشجع رزوجة الأب السادي على ارتكاب الآثام بكل السبل، وكان كل همه إخفاء كل الحقائق عن رؤسائه كى لا يتضرر فى مركزه الدينى. فى النهاية وجه الفيلم نقدا شديدا لاذعا إلى التطبيق الخاطىء على وجه الأرض للدين المسيحى القائم على التسامح، ولم يترك الفتاة الصغيرة أورورى تغيب عن هذه الدنيا، إلا عندما تلقت إشارة غيبية من السماء من خلال طائر أبيض منير أنها ستجد الرحمة الحقيقية الصادقة فى العالم الآخر بجوار والدتها التى تشوقت إليها..

فى مثل هذا العمل كان من الطبيعى أن يغرق مدير التصوير لويس دى إرنستد مشاهده فى كم متدرج من الظلام القاحل، كترديد بصرى للظلام

المتوطن فى القلوب وللغياب الواضح لدور الدين وتأثيره فى هذا العالم. وراح مونتاج إيزابيل ديديو يتنقل بين المشاهد، وكأنه ضربات سياط موجعة لا هم لها إلا تزايد جرعات الألم بأكبر قدر ممكن، بينما لم تتدخل موسيقى ميشيل كوسون إلا فى لحظات طفيفة حيث لم يكن الصراخ المستمر والصمت المتواصل يسمحان لها بالتعبير عن نفسها فى هذا الجو الموبوء القائم على الظلم الطاغى والسلبية المقصودة للبشر، التى راحت ضحيتها الفتاة الصغيرة الجميلة أورورى وانطفأ معها فجر الأمل الجميل فى زمن جميل ولو مؤقتا حتى تنصلح النفوس.. (٥٧٢)

## "الحارس/The Sentinel"

## بالون دعاية مجانية لسياسة العم سام!

مائة وواحد وأربعون عاما لم تر أى خيانة داخل وحدة الحراسات الخاصة للرئاسة الأمريكية.. ظل هذا اليقين متواصلا إلى أن حدثت متغيرات إجبارية نسفت هذا الإيمان والاطمئنان الكبير، وهو ما يعنى أن حياة الجميع فى خطر.. هذا الخطر الجديد هو القضية الأساسية التى يعالجها الفيلم الأمريكى "الحارس/The Sentinel" ٢٠٠٦ إخراج الممثل الأمريكى كلارك جونسون، الذى شارك بدور صغير فى فيلمه هنا..

عندما قلنا إن حياة الجميع فى خطر لم نكن نقصد فقط الرئيس الأمريكى أو الشعب بأكمله. إن الخطاب الفكرى الذى بثه سيناريو جورج نولفى هنا يقوم على الولاء التام لوطنه الأمريكى والترويج له بعمل دعاية هائلة، تعلو على ثلاثة أسس مترابطة: أولا - تصاعد معدل الأخطار المحيطة بأمن أمريكا ورمزها أو رئيس جمهوريتها، لهذا لم يكن غريبا أن يكون المشهد الافتتاحى للفيلم مستعارا من فيلم تسجيلى حقيقى يعرض محاولة اغتيال الرئيس الأمريكى السابق رونالد ريجان. ثانيا - كرد فعل طبيعى لميكن أمام أمريكا سوى حماية نفسها من كل الأخطار، وتسليح نفسها بكل السبل وملاحقة أعدائها فى كل مكان كأبسط حقوقها المنطقية والمشروعة.. ثالثا - ستؤدى الخطوة الأولى والثانية بديهيا إلى الخطوة الثالثة وهى الارتباط الشرطى بين أمن أمريكا الداخى وأمن العالم أجمع؛ لأنها حاليا مركز الدنيا. بالتالى تشير عبارة "الجميع فى خطر" إلى تعرض الكرة الأرضية كلها إلى الخطر فى حالة تهديد سلامة الأمن القومى الأمريكى، وفى حالة تسرب أحد الخائنين إلى جهاز الحراسات الخاصة كواحد من أهم الأجهزة خطورة وتأثيرا. هذا الخطاب الأيديولوجى الدعائى هو البالون الطائر الذى سنجده بشكل أو بآخر فى الكثير جدا من الأفلام التى تبدو خادعة وبسيطة أحيانا أكثر من اللازم، وطبيعى أن تتوفر هنا لو علمنا أن سيناريو جورج نولفى مأخوذ من رواية للمؤلف جيرالد بيتيفتش تحمل نفس الاسم. جيرالد نفسه اكتسب خبرة عالية من عمله فى الحراسات الخاصة منذ ١٩٧٠ حتى ١٩٨٥، وبعدها اختار الاستقالة ليتفرغ لموهبة الكتابة ويخدم وطنه بشكل آخر.. لكن السؤال ليس عن استكشاف هدف الخطاب الفكرى السياسى ذاته، بل عن تمرس الأمريكان الكبير على كيفية بثه بشكل تدريجى خفى منظم ليتشربه المتلقى، ويؤمن به من

داخله دون مناقشته حتى يجد نفسه يتبرع بإعلان مبادىء الفيلم على لسانه دون أن يدرى، أو على الأقل يبدو مقتنعا بما يحدث بعدما تم تحييده.

من هنا حرص الحارس الخاص المخضرم الكفء ديفيد (كيفر سوذرلاند) على تلخيص مهمة مرؤوسته الشابة الجديدة الجميلة جيل (إيفا لونجوريا)، من خلال عرض كل الرسائل التى تهدد أمن الوطن مكتوبة بكل اللغات، لبيان صعوبة مهمتها ولبث ثانى خطوة فى منظومة بناء هذا الفيلم بعد مشهد اغتيال ريجان. وهى أمور يدركها جيدا كل العاملين فى هذا الجهاز شديد الحيوية والسرية، وعلى رأسه الحارس المخضرم بيت جاريسون (مايكل دوجلاس) صديق ديفيد سابقا وعدوه اللدود حاليا، بعد اكتشافه خيانته له مع زوجته.. لكن ديفيد لا يعلم أن حبيبة بيت ليست زوجته هو، بل هى سيدة أمريكا الأولى ساره (كيم باسنجر) وزوجة الرئيس الأمريكى الحالى بالنتاين (ديفيد راش). هى علاقة سرية للغاية لا يعرفها أحد سوى الحبيبين وتعتبر من أسرار الدولة العليا، ستنقلب إلى وكارثة محققة إذا اكتشفها أحد، وهذا ما حدث بالفعل.. برغم كل التحصينات والاحتياطات الأمنية التى يتبعها بيت بخبرته العظيمة فى عالم السرية والاحتياطات والشكوك والتوقع والمراقبة، فإنه لم يكتشف أنه يتم مراقبته وتصويره فى لحظات غرامية مع ساره، وهذا العدو يهدده الآن بهذه الصور ليبتز منه أكبر قدر ممكن من الأموال. هذا فى الوقت الذى يتعرض فيه جهاز الحراسات الخاصة لاختراق غريب غير مسبوق، ويتم قتل أحد الحراس السمر أمام منزله بكل هدوء وتمكن، وباتت الرسالة واضحة بوجود خطر يهدد حياة الرئيس الأمريكى بكل قوة..

أصبحنا أمام عدو واحد ينفذ خطتين متوازيتين بإحكام تهدد أمن الأفراد والوطن. الشريك الظاهر فيه هم رجال الاتحاد السوفيتى السابق، الذين كانوا يمثلون فى زمن الكان ياما كان المنافس القديم العنيد جدا لقوة الولايات المتحدة، وحتما ولابد أن يكون الهجوم على كل ما هو غير أمريكى مبررا وممنطقا. الآن وبعد اختلاف تضاريس وروح الخريطة العالمية لم يعد أمامهم سوى الاستعانة ببعض من القلة الخائنة، وعلى رأسهم المخطط الخفى والجاسوس الحقيقى المندس على قمة جهاز الحراسة الخاصة السيد وليم (مارتن دونوفان)، الذى أبعده المخرج عن الصورة كما توقعنا، مثلما أبعد الرئيس الأمريكى كوجود ملموس وليس كوجود درامى رمزى.لهذا كان يظهر فى لحظات قليلة جدا ينبه ويحذر ويبتسم بقوة وهدوء رغم كل شىء. اتبع السيناريست والمخرج منهجا خاصا فى دفع الصراع الدرامى إلى الأمام، من خلال دراسة كيفية تفكير رجال الحراسات وأفراد العدو المكلفين بالاغتيالات على مستوى التخطيط والتنفيذ.

بما أننا فى فيلم إثارة ومغامرات جاءت موسيقى كريستوف بيك مشتعلة فى جملها ومؤثراتها تعبر عن سخونة الحدث، وأكدت كاميرات وإضاءة مدير التصوير جابرييل بريستين على ترسيخ يقين حياكة المؤامرات فى كل مكان، من خلال اختيار شحنات إضاءة غير مباشرة وألوانا غامضة موحية تحمل الشكوك والظلال، ترصد ما يحدث من زوايا خفية تؤكد على وجود عيون مجهولة لا تنام. تعامل مونتاج سيندى موللو مع القطع فى اتجاه عرضى كمن يقلب صفحات الكشكول المتراصة جنبا إلى جنب، وليس بمنطق الصفحات المتوالية وراء بعضها البعض؛

لأن الموقف لا يحتمل أى مواربة أو الإغفال طرفة عين.. أخيرا قال الرئيس جملته التى كشفت هدف العمل كله قبل محاولة اغتياله الفاشلة بلحظات وأعلنها صراحة: "يجب أن تكون أمريكا قوية "، ونحن بدورنا نقول له: "لقد وصلت الرسالة وشكرا لساعى البريد".. (٥٧٣)

## "الشيطانة لبسة على الموضة/The Devil Wears Prada"

## معركة نسائية حامية بين الأزياء والعقل والإنسانية!

فى البداية نادتها باسم غير اسمها وهى تقف بين أربعة أفراد غرباء؛ فأوقفتها الصغيرة بابتسامة متواضعة وقاطعتها بمنتهى الأدب وقالت اسمى آندى.. كان هذا فى أوائل أيام عملها.. مر الوقت وراحت تقدمها إلى عالم كامل من الغرباء باسم غير اسمها؛ فابتسمت الصغيرة ولم تصلح لها خطأها هذه المرة وصمتت تماما بكل فخر وسعادة. بالتالى هناك شىء ما جوهرى قد طرأ على طبيعة العلاقة الغريبة المثيرة بينهما، لكن فى أى اتجاه وكيف ولماذا وما هى النتيجة القصيرة المدى والبعيدة المدى لهذا الانقلاب الكبير؟!!

إذا كان هناك شابة موظفة صغيرة، فهناك رئيسة سيدة كبيرة. ومن كان يستحق أن يلعب دور هذا الدور الثانى الصعب المركب غير ممثلة صعبة ومركبة مثل الموهوبة جدا والمخضرمة جدا الفنانة الأمريكية المتطورة دائما ميريل ستريب.. مجرد وجودها وقدرتها العجيبة على قراءة واستيعاب ومصادقة ثم تلبس شخصيتها أولا وكل الشخصيات من حولها ثانيا رفع كثيرا جدا من أسهم الفيلم الأمريكى الكوميدى "الشيطانة لبسه على الموضه/ The Devil Wears Prada" ٢٠٠٦ إخراج الفنان الأمريكى ديفيد فرانكل.. الحقيقة أننا ننتهز هذه الفرصة لنقدم قراءة تحليلية تفصيلية قدرالمستطاع لأركان هذا الفيلم المخادع الذى يبدو بسيطا أكثر من اللازم، وأيضا لتحليل ولو نقطة صغيرة من فن أداء الممثل عند ميريل ستريب دون ألقاب.إن اسمها وحده يكفى ويطغى على الألقاب والصفات، وكل من يعشق الفن لا يعنيه دائما إلا البحث عن المواهب وكيفية توظيفها ومدى تأثيرها على الفيلم السينمائى ككل..

قصدنا تماما وصف هذا الفيلم بالبسيط المخادع على السطح الظاهرى الأول الأملس؛ لأن مركز المتعة فى سيناريو ألين بروش ماكينا هو القدرة على خلق تركيبة درامية مثيرة للجدل على المستوى الفردى، ثم وضع أمامها عدة شخصيات تثير الجدل على مستويات أخرى حتى لو كانت هى لا تعرف هذه القدرة فى نفسها. كلما زادت الاحتكاكات بين الجميع مع اختلاف الزمان والمكان والمواقف والرؤية وماهية اللحظة وقيمتها، اتضحت البنية النفسية الاقتصادية التى زرعها المخرج الأمريكى ديفيد فرانكل فى هذا الفيلم، المأخوذ بنجاح كبير من رواية تأليف الروائية الأمريكية الشابة لورين وايسبرجر (١٩٧٧- ).

المكان مدينة نيويورك، الزمان الصباح الباكر، البطلة الشابة الصغيرة هى آندى (آن هاثاواى) ذات الملامح الجميلة الطفولية المريحة البريئة، التى التقطها

المخرج مع مدير تصويره فلوريان بالهاوس فى لحظة عفوية للغاية فى بيتها، الذى يبدو أنه متوسط الحال كما يتضح فى صورة المرآة المنعكسة، والتى تكاد تبتلع وجه أندريا أو آندى كما يناديها عائلتها وأصدقاؤها وهى تغسل أسنانها بضمير ينقصه التركيز وبعض من غرور الأنثى حيث لا شريك لها فى المرآة، وهذا من حسن حظه.. اكتملت هذه الصورة عندما تابعنا آندى فى مشاهد صامتة بالنسبة لها لا يصاحبها فيها سوى موسيقى التترات المرحة ذات الإيقاع المتعجل للمؤلف تيودور شابيرو، لهذا حددنا من البداية أننا فى الصباح الباكر فى قلب مدينة نيويورك التى يذهب فيها كل صاحب عمل إلى وجهته بمنتهى الدقة والحرص، ليضمن له مكانا فى هذا العالم المادى المتوحش الذى لا يرحم، على الأقل يدفع الإيجار الشهرى والفواتير التى لا تمل الانتظار، وسنعود مرة أخرى إلى هذا البعد الاقتصادى الذى يلعب أحد أهم أدوار البطولة فى هذا الفيلم.. إيقاع قلب المدنية النهم بالتناسب مع مفهوم إيقاع البيزنس الصغير والكبير هو الذى أسس مدلولاته على الفور مونتاج مارك ليفولسى، الذى راح يتنقل من آندى إلى غيرها من الفتيات اللائى لم ولن نتعرف عليهن حتى النهاية كنماذج نمطية بحتة، ليضيف إلى الدلالات السابقة دليلا آخر يؤكد وجهة نظرنا فى البداية التى طرحناها عن عدم اهتمام آندى بنفسها كأنثى. هى تلبس أول ما يخطر على بالها من دولابها الممتلىء بملابس لا يوجد بينها وبين الموضه أى مودة أو عمار! قام المخرج بعمل تشريح بصرى سريع مقصود لكيفية اهتمام الأنثى الشيك بنفسها بدءا من شعر الرأس حتى أطراف القدمين، وهو يلعب بالفوتومونتاج الذى يتنقل بين آندى التى تضع أحمر الشفاه بحكم العادة وهى تسير من هنا إلى هناك، دون أن تكلف خاطرها ولو بطلة واحدة فى المرآة، وبين مجموعة من الفتيات الأنيقات اللائى وظفهن المخرج ليعلن كثرتهن وغلبتهن أمام آندى الكسولة، ولينذرنا أنها سوف تدخل تحديا ليس سهلا أبدا لا من حيث الكم أو الكيف أو الفكر أو المنطق أو الذوق.المفارقة اللاذعة المربكة أنها ستذهب الآن لتلتحق بالعمل فى أشهر وأفضل مجلات الموضة فى أمريكا وكل العالم على الإطلاق!!

تخرجت آندى بتفوق من الجامعة لتصبح صحافية وكاتبة. أما إنها تذهب للعمل فى كبرى مجلات الموضه كمساعدة لمساعدة رئيس التحرير فهذا أمر غريب للغاية،ويعنى أن هناك حاجة اقتصادية ملحة أو اختيارا ليس محسوبا من البداية.. نضع النقاط فوق الحروف ونضع المناصب فوق المكاتب لنتابع آندى التى ستعمل مساعدة لإميلى (إميلى بلانت)، والتى بدورها تعمل المساعدة الأولى لرئيس تحرير المجلة السيدة ميراندا بريستلى (ميريل ستريب)، وهى للعلم وظيفة تقاتل عليها آلاف الفتيات إلا آندى! وقبل أن نسأل لماذا تقاتل الفتيات، علينا أن نتساءل أولا من هى ميرندا بريستلى؟ قصدنا تماما الوقوف أمام هذه المرحلة الأولى من الفيلم تفصيليا؛ لأنها المرحلة التأسيسية التى سينبنى عليها كيان العمل ككل فيما بعد؛ ولأنها هى التى ستلقى إلينا بالشفرات المتاحة لنتواصل مع المستوى الأعمق من التلقى. السيدة ميرندا ليست أى سيدة ولا هذه الوريقات مجرد مجلة ناجحة. لقد دخلت آندى عالما متكاملا غريبا عليها تماما تمتلك كل مفاتيحه السيدة ميرندا، التى أراد لنا المخرج التعرف عليها بأنفسنا دون وصاية ليجيب عن تساؤل المتلقى الداخلى عمن تكون هى بالصورة أولا وأخيرا، قبل نطق أى كلمة على الإطلاق فى تفاصيل سينمائية خلاقة.. مجرد

رنة تليفون تعلن أن ميرندا على وصول كانت كفيلة بـانقلاب حـال كـل المؤسسـة بكل البشر فيها ومعهم كل الجماد حتى وقف الجميع مقلوبا على خصلات شعره، وراح المونتاج يلعب مرة أخرى لعبة دفع أرجوحـة المتلقـى بـين مكـانين مختلفـين فى نفس الوقت مع الحفاظ على نفس وحدة الزمان، لنتابع فى نفس اللحظة مع آندى المندهشة مهرجان استقبال هذا الديناصور القـادم مـن بعيـد ليحيـى عصـر آكلى لحوم البشر، الذين لا يلتزمون بكل القواعـد التـى تسـنها ميرنـدا مـن الألـف إلى الياء.. بينما اختلفت تصرفات الجميـع بـين العـدو وترتيـب كـل الأوراق وارتـداء الأحذية الشيك وتجهيز قهوة رئيس التحرير والتزام كل إنسان بموقعه ووضع القيـد حول أيدى نسمة هواء عابرة لتتحجر مكانهـا كـى لا تعكـر صـفو الديناصـور القـادم وتثير غضبه، كان الجميع مشتركا فى نظرة رعب أزلى انصبت فـوق رأس الجميـع وتجمدت معها العيون، التى لم تعد تعرف فى قاموسها غير لغة الهلع الرهيب مـن هذا الكائن الأنثـوى الشـيك جـدا بشـكل مسـتفز جـدا، لدرجـة أنهـم يهربـون مـن خيالها فى الطرقات.. مثلمـا التقطـت الكـاميرات كـل جـزء مـن أجـزاء إعـداد آنـدى لصباحها بالمقارنـة مـع الفتيـات الآخريـات، راحـت تتبـع نفـس المـنهج فـى ترديـد مقصـود وهـارمونى واضـح وإن سـلكت الطريـق العكسـى مـع ميرنـدا بريسـتلى، عندما بدأت في التقاط كل تفاصيلها ولكن مـن أطـراف الأقـدام حتـى وصـلت إلـى شعر الرأس. وأخيرا استطعنا الوصول بعد عناء إلى وجه هذه السيدة الجبارة التى تخلق كل العالم من حولها ولا تنتظر خلقه.. مـن أهـم النقـاط التـى حـرص عليهـا المخرج ديفيد فرانكل فى منهجه البصرى، هى كيفيـة فـرض الشخصـية سـطوتها عبر تفاصيل الصورة بمعاونة إيجابية من مصممة الأزياء باتريشا فيلد، لهذا يمتلىء هذا الفيلم بالعديد من العلامات المرئية الدالة رغم جمال الحوار وذكاءه ودقته فى كثير من الأحيان، وإن جاء مفسرا شارحا أكثر من اللازم أحيانا أخرى..

بالتالى نحن داخل هذه المنظومة الغريبة وعلينا أن نتساءل عـن بعـض النقـاط المهمة لنزحزح ولـو بعـض مـن علامـات الاسـتفهام.. إذا كانـت إميلـى تعشـق أن تكون على الموضه وتعتبر أن كل أملها فى الـدنيا أن تكـون ضـلا جمـيلا أو بمعنـى أدق مسخا مشوها أليفا لرئيستها وسيدتها ميرندا بريسلى، فلماذا قبلت ميرنـدا توظيف آندى إذا كانت بعيدة كل البعد عن الموضه وعن كل ما يتعلق بالأنوثة إلـى حد ما، رغم نجاح علاقتها العاطفية بشكل كبير مع حبيبها الطيب الهادىء الصبور نيـت (أدريـان جرينييـر)؟ للإجابـة علـى هـذا التسـاؤل يجـب أن نرسـم مثلثـا يبـدأ بميرندا عند الرأس كالمعتاد وينتهى عند ضلعى المساعدتين، لكـن هـذا المثلـث لن يكتمل معناه إلا إذا التحق به زميله ويضم أيضا يرندا علـى رأسـه، بينمـا يرتكـز ضلعه الأول عند مصمم الأزياء وساعدها الأيمن نيجيل (ستانلى تـوكى)، والثـانى عنـد الشـاب الوسـيم كريسـتيان (سـايمون بيكـر) التـى لا تعرفـه ميرنـدا، لكنـه سيلعب دورا كبيرا فى إدراكنا للبنية الاقتصادية فى هذا الفيلم..

بعد استقبال الكثير من الشفرات المتعددة الأغراض والتوظيف فى هذا العمل، سـندرك أن البنيـة السـيكولجية تقـوم علـى تناقضـات غريبـة ومثيـرة أيضـا، طبقـا لتناقضات النفس البشرية التى لا أحد يعرف مداها أو أسـرارها.. إذا كانـت ميرنـدا تتمسك بإميلى لتساعدها بل وتسمى أى مساعدة أخـرى إميلـى أيضـا؛ فلأنهـا تحب فيها نفسها أى صورتها السادية التى تأمر فتطاع قبل أن تتكلم أو يتجرأ أحد على مجرد التفكير فى الاعتراض الذى ليس له وجود أصلا.. فى نفس الوقت تـود

ميرندا ولو للحظات قليلة أن تتخلص من هذه الإميلى اللعينة التى لا ترى فيها غير صورتها السادية التى تحبها؛ لأنها تدرك جيدا أنها مضطرة لممارسة هذه الدكتاتورية المستمرة بدون توقف ولا حتى أثناء النوم، وهو بالفعل أمر مرهق للغاية ويستنفذ كل الأنوار الداخلية لصاحبه ويجبره على دفع فاتورة باهظة الثمن من أعصابه وسعادته وراحته وطبيعته وعلاقته مع عائلته التى لم تعد تعرفه ولا يعرفها، وهذا ما يتضح فى مشهد إعلان ميرندا فى النهاية طلب زوجها الذى شاهدناه قليلا جدا الطلاق، وهى مضطرة الآن للبحث عن نموذج جديد للأب لابنتيها التوءم الجميل.. فى نفس الوقت وعلى الجانب الآخر من نفس المثلث سنجد ميرندا تكره جدا فى آندى ضحالتها الأنثوية وكونها نموذجا مختلفا عن تلك الإيميلى التى تغرقها فى تلبية احتياجاتها، وهى فى الحقيقة تكره هذا الجانب فى ذاتها وتجاهد أن تصل إليه فى يوم من الأيام لا هى شخصيا ولا أى سيدة، وإلا سيهتز عرش تأثيرها ومجلتها التى كافحت فى بنائها سنوات طويلة جدا. السيدة ميرندا كما النداهة التى ترشرش الجميع بتفصيلاتها ولا يتهور أحد للفرار منها، من فرط الرعب ومن فرط الكره ومن فرط الحب أيضا! مع ذلك فقد قبلت ميرندا توظيف آندى بحالتها المظهرية الكارثة؛ لأنها أحبت فيها اختلافها عن بقية الموديلات أمامها وذكائها الواضح وقدرتها على التعلم بسرعة، وهذه فى الحقيقة من أهم مواصفات ميرندا ذاتها التى لم تصل إلى كل ما وصلت إليه من فراغ. خلاصة القول إن ميرندا تحب نفسها فى الجميع وتكره نفسها فى الجميع، وهو أمر معقد للغاية أن يدور إنسان فى فلك ذاته فقط بهذا الشكل المتوحش، خاصة أن ميرندا تجيد اللعب بالبشر وليس معهم، أى أنها دخلت بواسط آندى فى تحد غريب للغاية كل نتائجه فى صالحها أولا وأخيرا.. إذا نجحت آندى التى استعانت بنيجل لتتأنق كأجمل أنثى وتنهمك فى عالم ميرندا مقابل فتور علاقتها بعائلتها وأصدقائها وحبيبها، فستتأكد ميرندا أنها على صواب دائما وتتطمئن وتعلن انتصارها؛ لأنها زادت عدد مانيكان المسخ واحدا وقضت على أى شبيه لها فى هذا العالم. أما إذا فشلت آندى فستعلن ميرندا انتصارها المدوى؛ لأنها أخيرا ستتخلص ممن تشبهها وتقلق منامها وهى تدرك أنها الوحيدة التى تمثل خطورة عليها من كل من حولها، كما أن فشل آندى يعنى أنها ستنجح فى إنقاذ البقية الباقية من إنسانية ميرندا المهدرة، التى ستظل دائما على قيد الحياة وتنفس طالما آندى احتفظت بنفسها وقاومت كل هذ العالم، ولم تعد تقبل أن يناديها أحد بخطأ مقصود أو غير مقصود باسم إميلى أو غيرها، بهدف محو هويتها من على وجه عالم الموضه وعالم القبح على حد سواء..

أما المثلث الآخر فهو الذى يؤكد مدى قسوة الصراعات الموحشة التى تعيشها ميرندا برغبتها لأنها تشعرها بقيمتها ولو جزئيا.. نيجل يساعد آندى من باب العطف وبواقى رحمة، لكن عينه على منصب ميرندا قلبا وقالبا، وعلى أتم استعداد ليلقى بها فى فم أول ديناصور جديد حتى لو كان هو نفسه.. أما الضلع الآخر أى الكاتب الوسيم كريستيان فهو النموذج الذى يجمع بين الوسامة والموهبة وغدر البيزنس أيضا؛ لأنه لا يمتلك أى أخلاقيات على الإطلاق، وهذا التناقض المريب هى الرسالة التى يطلقها الفيلم عاليا، كى يحذر آندى من كل هذه المصائر الرهيبة التى تنتظرها، فقط إذا نسيت نفسها وارتضت أن تكون ضلا مظلما لضل أكثر إظلاما فى عالم هذا الديناصور المتوحش ميرندا بريستلى..(٥٧٤)

## "أومكارا/Omkara"

## من حب المرأة وحب السلطة ما قتل!

"من تقدر على خيانة والدها ستخونك أنت أيضا فى يوم مـن الأيـام..". عبـارة ماكرة رشقها الأب الحقود الأنانى مثل السم فى بئر خال مـن العسـل فـى قلـب من يحب ابنته وهى تحبه، فقط من أجـل أن يـدمر سـعادتها؛ لأنهـا تجـرأت وأرادت الارتباط بمن تهوى. من سوء حظها أن حبيبها يمتلك قلبا أكبر من كل الدنيا ومعـه عقل أصغر من كل الدنيا، ظـل يسـتجيب لكـل الدسـائس مـن حولـه وهـو الـزعيم القائد الذكى حتى دمر نفسه وحبيبته وكل العالم من حوله مع خالص الأسف..

جاءت هذه البنية الميلودرامية القاسية كواحدة من أهم أسس الفيلم الهنـدى "أومكارا/ Omkara" ٢٠٠٦ إخراج الفنان الهندى فيشـال بـارداواج، الـذى قـدم مـن قبل كمخرج أفـلام "ماكـدى " ٢٠٠٢ و"مقبـول" ٢٠٠٣ الـذى نـال عنـه عـدة جـوائز و"المظلة الزرقاء" ٢٠٠٥ ليصبح فيلمـه الحـالى "أومكـارا" هـو الرابـع فـى الترتيـب. فيشـال فنـان متعـدد المواهـب حيـث يمـارس أيضـا كتابـة السـيناريو والتـأليف الموسيقى والإنتاج، لهـذا نجـده وضـع موسـيقى هـذا الفـيلم وشـارك روبـن بـات وأبهيشـك شـوبيى فـى كتابـة هـذا السـيناريو، الـذى قـدموا مـن خلالـه معالجـة سـينمائية جذابـة عـن الـنص المسـرحى الشـهير "عطيـل/Othello" للمؤلـف الإنجليزى الأشهر وليم شكسبير، بعدما ألبسوه الثوب الهندى بمفاهيمه وأفكـاره وصراعاته السياسية وطبيعة علاقاته العائلية بما يتناسب مع قضايا العصر الحاضر، وهو ما يثبت للمرة الألف بعد الألف صلاحية أعمال شكسبير للاسـتلهام فـى كـل زمان ومكان.

فى قرية من قرى إقليم أوتار برادش بالهند تعيش مجموعة مسلحة قويـة مـن المنشقين على القانون تحت قيادة الزعيم الشاب النافذ الإرادة والبصيرة أومكـارا (أجاى دفجان)، يعملون لحساب رجل السياسة بهيساب (ناصر الدين شاه). تنقل المخرج بذكاء بين العديد من الجرائم البشعة التى تصل إلـى حـد المـذابح، وفيهـا يظهر أومكارا بكل وجهه القبيح الذى لا يعرف الرحمة مع أعدائه مـن وجهـة نظـره، وهم على أى حال ينتمون إلى الشعب الهندى، وبين وجه أومكار الملاكى الوديع بشكل غريب مع حبيبته الجميلـة البريئـة أكثـر مـن الـلازم دوللـى (كارينـا كـابور)، التـى خالفـت أوامـر والـدها وأصـرت علـى الارتبـاط بمـن تحـب رغـم كـل العوائـق الأسرية والأفكار البالية.. إذا كان صراع الحب قد تم حسمه ولو مؤقتـا بعـد فواصـل من مشاهد الحب نثرا وغنـاء بـين الحبيبـين، ممـا أضـفى أبعـادا شـديدة الجمـال والجاذبية على العمـل ككـل، فـإن الصـراع السياسـى علـى زعامـة الجماعـة لـم يحسـم بعد..

هناك صراع خفى بين ذراع أومكـارا الأيمـن الرجـل القـوى العنيـف جـدا لانجـدا (سـيف على خان)، وذراعه الأيسر الشاب الوسيم المتهور الذى لا يتحمـل الخمـر كيسو (فيفك أوبروى)، وكان الجميع يتوقع أن يفوز لانجدا بثقة أومكارا بكل سـهولة ويقين.لكن بوصلة حسابات أومكـارا السياسـية التـى تـدور فـى رأسـه دارت فـى اتجاه مخالف تماما، واختـار كيسـو لهـذا المنصـب الرفيـع، ممـا أثـار أحقـاد لانجـدا

الرهيبة؛ فلملم الثعبان سمومه من كل ناحية وراح يتسلل بكل هدوء وخنوع من مخبأه.. تمثلت خطة لانجدا الشيطانية فى الخلاص من كل منافسيه من أعدائه وأحبائه بضربة واحدة، عندما راح يزرع الشك قطرة وراء قطرة داخل نفس أومكارا عن وجود علاقة خيانة بين كيسو ودوللى.. رنت كلمات الأب ذو القلب الأسود فى أذن الحبيب، مع حبه الزائد عن الحد للجميلة دوللى، مع غيرته رغما عنه من وسامة وشباب كيسو، مع حاسة التوجس الطبيعية التى تميل إلى تصديق الخيانة بحكم الحياة وسط المؤامرات الدائمة، مع عدم انتباه دوللى أبدا لمنظومة المجتمع الذى دخلته بقدميها وبديهية التصارع المرير على الزعامة. والنتيجة مذبحة رهيبة راقبها فى كل مكان المؤلف الموسيقى فيشال بارداواج مع كاميرات وإضاءة مدير التصوير تاسادوك حسين ومونتاج ميجانا مانشاندا، وتناثرت الدماء من كل ناحية على المستوى الجمعى أولا والفردى ثانيا. أى أن الفيلم قدم عدة دلالات متوالية سمعية بصرية لموت الإنسان تماما داخل أومكارا بعد ارتكب مع رفاقه مذبحة حشية داخل القطار، وبعدها مباشرة انقض على زوجته البريئة وكتم أنفاسها بيديه وهى تبكى وتأمل فى استرداده ولو بصيصا صغيرا من نور قلبه، لكن هذا لم يحدث وكان ما كان.. تناسى الفيلم العلامة المرئية الشهيرة أى "المنديل" الذى استخدمه ياجو الرهيب عند شكسبير ليثبت لعطيل خيانة زوجته الجميلة دزديمونه، وقدم بدلا منه حزاما نادرا ورثه الحبيب والزعيم أومكارا عن عائلته وحافظ على هذا الموروث سنوات طويلة إلى أن أهداه خصيصا إلى حبيبته دوللى. وعندما اختفى من عندها وظهر عند كيسو بفعل دجلاند، تأكد الحبيب من الخيانة بشكل دامغ لا محل له من التردد أو التسامح أو التناسى أو النسيان.. هل من لا يستطيع الحكم على أسرار قلوب أقرب الناس إليه يستحق أن يعطونه الأمان والثقة ليحكم شعبا بأكمله؟

مفترض بديهيا أن شخصية أومكارا هى الأصعب بالنسبة لأى ممثل بمنطق أن شخصيات دوللى ولانجدا وكيسو تسير على قضيب واحد من الشر المطلق أو البراءة المطلقة أو عدم الوعى المطلق دون تغيير. لكن أهم مناطق القوة فى هذا الفيلم جاءت أولا فى السيناريو الذى لعب على خلق طبقات متوالية تحت نفس المظلة لكل شخصية من الثلاثة، إلى جانب ثراء شخصية أومكارا الطبيعى. بعدها جاء توفيق اختيار كل ممثل لدوره ليضيف إلى الشخصية روحا من عنده لها خصوصيتها وفكرها وأدائها وعالما وعلاماتها الديناميكية المتغيرة، حسب تطور مراحل الصراع الدرامى المتصاعد بحدة، والقدرة الواضحة لرباعى الممثلين المجسدين لهذه الشخصيات على الحضور وإحياء اللحظة والتفاعل مع الموقف والتفاهم مع الآخر واستحضار الإحساس، مع الاحتفاظ بمفارقة تفوق طرف واحد دائما وهو لانجدا على كل الآخرين بوصفه المحرك الحقيقى لكل الخيوط. المدعو ياجو الداهية مهما تكلم الإنجليزية أو الهندية أو التزم الصمت تماما سيظل كما هو أفضل ماركة درامية شكسبيرية مسجلة فى الخطط الشيطانية، التى لا تنكشف من فرط براعتها إلا بعد فوات الأوان فى كل زمان ومكان! (٥٧٥)

## "زوزو إنجل/Zuzu Angel"

## قصة حقيقية مؤلمة تهم كل الشعوب المناضلة

"– الضابط: بالتأكيد هذه السيدة مجنونة رسمى.

-الجنرال: إنها ليست سيدة مجنونة، بل هى امرأة خطرة..؟!!"

هذه السيدة التى أدرك القائد العسكرى قيمتها الحقيقية ووضعها فى خانة التصنيف التى ترسم خريطتها بدقة، هى هذه المواطنة البرازيلية زوزو التى اختصر الفيلم كل الطريق على المتلقى، عندما استخدم اسمها كعنوان للفيلم البرازيلى الممتع والمرهق "زوزو إنجل/Zuzu Angel" ٢٠٠٦ إخراج الفنان البرازيلى سيرجيو رزنديه (١٩٥١- )، الذى تتضمن قائمة أعماله كمخرج وسيناريست الفيلم التسجيلى "حتى آخر قطرة" ١٩٨٠ والأفلام الروائية الطويلة "الرجل ذو الكاب الأسود" ١٩٨٦ و"طفل من الجنوب" ١٩٩١ و"لامركا" ١٩٩٤ و"معركة كاندوس" ١٩٩٧ و"ماوا: الإمبراطور والملك" ١٩٩٩ وأيضا فيلم "تقريبا لا شىء" ٢٠٠٠.

أما نحن فنستطيع وصف هذا الفيلم أنه عمل قاس قاتم للغاية شجاع يتناول فترة غاية فى السخونة والتعقيد على المستوى السياسى داخل البرازيل، وبالتحديد فى السبعينيات من القرن الماضى التى شهدت أعمالا ثورية من الكثير من الشباب ضد نظام الحكم الديكتاتورى وقمع الحريات فى كل شىء، وإلا سيكون الجزاء الوحيد أفظع مما يتصوره أمهر الشياطين وأكثرهم تحجرا وتبلدا! وقد أقر الفيلم بشكل صريح أن سيناريو ماركوس بيرنشتاين وسيرجيو ريزنديه استند بشكل متكامل على القصة الحقيقية التى جرت فى نفس الزمان والمكان اللذين ذكرناهما وبنفس الأسماء، وهذه المعلومة إذ تمثل جانبا توثيقيا هاما لابد أن نعرفه، ربما يكون مدخلا لمن يريد التعمق فى هذه الحادثة أو هذه المرحلة أو النظام الحاكم فى المجتمع البرازيلى قبل وأثناء وبعد ذلك الوقت من باب التثقيف أو الدراسة، لكننا فى النهاية ملتزمون تماما بمقياس مصداقية العمل الفنى من داخله وبنائه القائم والنتيجة النهائية التى نراها على الشاشة أيا كان مصدر الاستلهام.

حدد سيناريو بيرنشتاين وريزنديه طريقه من البداية فى كيفية خلق المعالجة الفكرية الفنية لهذا الفيلم، وأقاما معا منظومة زمنية سردية تعتمد على التداخل ومزج الماضى بالحاضر والجمع ما بين الإخبار الشفاهى والتجسيد الفعلى وما بين تعدد مصادر الحكى، كى يكوِّن المتلقى وجهة نظر متكاملة فى كل ما يحدث أمامه بموضوعية دون مصادرة على الرأى.. المسألة تتلخص فى سطر واحد فقط يلف ويدور ويلهث تحت مظلة قضية كبرى، وهو البحث المُهلِك للسيدة زوزو إنجل (البرازيلية باتريشا بيلر) عن ابنها الشاب ستيوارت إنجل (البرازيلى دانييل دى أليفييرا) فى كل مكان، وسؤالها المتواصل للشرطة عن سر اختفاء الصغير بدءا من أصغر ضابط حتى الرأس الكبيرة أو الجنرال، وكل ذنب ابنها أنه كان يحلم مع حبيبته الشابة سونيا (البرازيلية لياندرا ليال) بمجتمع برازيلى حر يعبر فيه المواطن عن آرائه دون كبت أو إخراس العقول والألسنة تطبيقا لأقل قواعد الديموقراطية. لكن التاريخ يقول إن محاربة الديكتاتورية لها ثمن فادح تدفعه الشعوب سنوات وسنوات وأجيال وراء أجيال..

لكى تتحقق الرؤية الموضوعية التى أشرنا إليها، ولكى يخلق الفيلم جوا مستمرا من التشويق والإثارة والفضول داخل المتلقى، طاف الفيلم مع الأم

المعذبة والقوية جدا زوزو إنجل على كل من تتوجه إليهم للسـؤال عـن ابنهـا فـى أى مكان مهما كان لتعرف مكانه أو حتى لاستلام جسده إذا كان قد فارق الحياة. تنقلنا معها وبها من أصحابه إلى معارفه إلـى مكاتـب الضباط إلـى السـجون إلـى الشوارع إلى السيارات إلى البيوت المغلقة إلى أنحاء مختلفة مـن البرازيـل وإلـى خارج حدود البرازيل فى دول مختلفـة ومحاولاتهـا مـع المنظمـات الدوليـة إلـى أن وصلت إلى كيسنجر. تعاطفنا معهـا وتوحـدنا فـى تعلقهـا بأقـل بارقـة أمـل عنـدما توجهت لسؤال والده وزوجها الأمريكى نورمان (إزيـو جيلمـان) عنـه، المقـيم بعيـدا عنها يراعى مصالح ملجأ للأيتام ويراقب بمنتهى الحزن واليأس ابنه الرضيع الآخـر وهو يلعب. مهارة الفيلم هنا نبعت من كيفية اختيار التوقيت المناسب فى شـرود الأم الحزينة زوزو إنجل لحظـة أثنـاء حـديثها مـع أى طـرف مـن كـل هـذه الأطـراف المتعددة، ليدخل بنا الفيلم فى مشـهد من الماضـى ويسـتدعى بطلـه سـتيوارت إنجل وحبيبته التى تلازمه أغلب الأحيان بوجودها فيزيقيا وتأثيرهـا الـدرامى طـوال الوقت. هدف هذا الأسلوب هو توظيف هذه المشـاهد التـى تتخلـى عـن تقليديـة القطار الزمنى الذى يسير بانتظام رتيب من الخلف إلى الأمام، لنتعرف علـى مـن هو ستيوارت إنجل بالتدريج هو وحبيبته وأحـرج اللحظـات فـى حياتهمـا، بمـا فيهـا مناقشـاتهما مع الأم والاختلاف الفكرى الشـديد بينهما والمعركة التى لا تهدأ فـى هذه الحقبة الزمنية بـين الأفكـار الشـيوعية وأحكـام الرأسـمالية.. الأم زوزو إنجـل التى تعمـل مصـممة وحائكـة ملابـس بارعـة لا تشـغل بالهـا فـى هـذه الحيـاة إلا بالتعبير عن هويتها، من خلال تفصيل ملابس برازيليـة حتـى النخـاع فـى رائحتهـا وألوانها وخطوطهـا، والتعامـل تجاريـا مـع كـل الزبـائن حتـى لـو كـان بيـت الجنـرال الدكتاتور الحاكم. وبالفعل لعب تصميم ملابس كيكا لوبيس واحدا مـن أهـم الأدوار فى هذا العمل مع كل شخصية علـى حـدة فـى كـل مرحلـة مـن مراحـل الصـراع الدرامى. أما الابن الشاب ستيوارت وحبيبته فكانا يقفان عند كـل صـغيرة وكبيـرة، ولا يعنيهما كثيرا البحث عن لقمة العيش ولا عن الملابس البرازيلية النكهة، بقـدر ما كانا يبحثان عـن وطـن برازيلـى قلبـا وقالبـا تحـت الجلـد وتحـت الملابـس قبـل فوقها.. أخيرا أفاقت الأم على حقيقة اختفاء ابنها وإنكار كل النـاس معـرفتهم بـأى شـىء عنـه، وسـاعدتها رؤيـة المخـرج الفاعلـة باستحضـاره فـى نفـس اللحظـة مشـاهد منتقاه من الماضى أكثر من مـرة لاسـتكمال الحقـائق بالتـدريج، وتكـاتف معـه كـاميرات مـدير التصـوير بيـدرو فاركـاس ومونتـاج مارسـيلو موريـوس والجمـل المثقلـة بـالأحزان للمؤلـف الموسـيقى كريسـتوفاو باسـتوس لكشـف الأكاذيـب وتجسـيد مـا حـدث بالفعـل بعكـس مـا تدعيـه السـلطة الحاكمـة تمامـا. الحقيقـة المريـرة أن الجميـع سـاهم فـى تعـذيب الشـاب سـتيوارت إنجـل حتـى المـوت، وتخلصوا مـن جثتـه فـى المحـيط مثـل الكثيـر مـن الشـباب، كمـا علمنـا مـن زوزو بقبضهم على زوجته سونيا وتعذيبها ببشاعة حتى الموت أيضا، مثلما تخلصوا من أخلص صديقات زوزو التى تعرف أكثر من اللازم..

بين الحكى والسرد والمكالمات والخطابات المتبادلة بين زوزو إنجل وابنتهـا آنـا إنجل (البرازيلية فرناندا دى فرايتـاس) المقيمـة فـى أمريكـا وتعمـل فـى الصـحافة والتمثيـل، ظلـت القضـية مقامـة سـنوات حتـى أثبتـوا أن الأم الحزينـة التـى ترمـز للمجتمع ككل قد قتلت بالفعل فـى حـادث مـدبر ولـيس قضـاء وقـدرا. عبثـا حـاول الضابط إطفاء جهاز تسجيل سيارة زوزو المقلوبة، وهى مازالت فيهـا تنـزف ليوقـف أغنية تتحدث عن الأمل والغد والوطن؛ فلم يفلح فى ذلك أبدا! (٥٧٦)

## مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الثلاثون

## ثراء سينمائى وفقر إدارى وأفلام مصرية مستفزة!

قلنا من قبل سنوات طويلة إن أى حدث فنى فى الدولة ينتمى إلى المنظومة العامة لصالحها أولا وأخيرا، ولا يخص أى شخص ليتعامل معه البعض على أنه ملكية خاصة من حقه بيعها وشرائها فى أى وقت. طبعا المقصود هنا بالتحديد مهرجان القاهرة السينمائى الدولى فى دورته الثلاثين..

بديهى أن رئيس أى مهرجان سينمائى لابد أن يكون على دراية بالنواحى الفنية وفن الإدارة وفن العلاقات العامة بالتحديد فى الداخل والخارج، مع إجادته للغة أجنبية واحدة على الأقل حتى يتحدث عن مهرجاننا بنفسه دون وساطة. وارد جدا احتياج الأمور إلى بعض الصبر على قلة الخبرة فى بعض النواحى الإدارية كما حدث مع الفنان حسين فهمى، عندما تولى المهرجان فى عامه الأول. أما هذا العام فجاءت المسألة مختلفة مرتبكة تعانى من خلل واضح فى التوازن بين الناحية الفنية والإدارية.. على المستوى الفنى هناك بالفعل أفلام متنوعة قوية سواء على مستوى المسابقة الرسمية أو بقية الأقسام المختلفة، لكن هل مجرد عرض الفيلم يعنى أن المهمة تمت بنجاح وانتهى كل شىء؟؟ كلما وجدنا بدايات خطوة ناجحة فى المهرجان فوجئنا معها بهنات تجتمع عليها لتضعفها، مع أن الكثير من هذه الهنات تدخل فى إطار البديهيات! مثلا.. تحاول دخول الفيلم فى حفل الافتتاح فيمنع شباب متطوع كل حاملى الدعوات بكل أدب لكن دون سبب وجيه، وبعد الدخول كل حسب طريقته تكتشف أنه لا يوجد أى اعتبارات أمنية سياسية؛ لأن الجميع انصرف. كما أن صالة العرض فى المسرح الكبيرة نصفها خال بشكل سخيف فى حضور وفد هذا الفيلم الممتع، والجمهور الغائب يكافح فى الخارج للدخول بالدعوات والكارنيهات ولا حياة لمن تنادى! مثلا.. ما معنى عرض أفلام قوية فى المسابقة الرسمية مقارنة بمهرجانات دولية أخرى على نفس المستوى (أ)، ويأتى وفد الفيلم أو حتى فنان واحد من بلاده قاطعا آلاف الكيلومترات ليفاجأ بحوالى عشرة أو خمسة عشر شخصا متناثرين فى الصالة الواسعة جدا على استحياء لحضور الندوة؟؟! أول صدمة فى أول عرض فى أول يوم تلقاها وفد الفيلم الإيطالى "اسمى سالومى"، وتبادلوا نظرات غاية فى الحزن وصمتوا دون كلمة واحدة! إذا كانت هذه العروض تخص النقاد والصحافيين بالتحديد، فعلينا أن نتساءل عن كل هذا الكم من الكارنيهات الذى يصدره المهرجان ولمن، وعلينا أن نرجع أيضا إلى رئيسى المهرجان السابقين سعد الدين وهبه وحسين فهمى بالتحديد اللذين كانا على صلة شخصية بنسب مختلفة بالعديد من العاملين فى هذا المجال ويتابعون حضورهم وغيابهم. ليس المطلوب حث الآخر على أداء عمله بالإكراه، لكن إذا كانت هذه هى سيكولوجية المواطن المصرى عامة، كل ما يهمنا لحظتها هو نجاح المهرجان أولا وأخيرا دون الاعتماد على مصالحة الضيوف فى الحفلات الليلية والنزهات النيلية! مثلا.. ما معنى أن يتم عرض الفيلم الجزائرى المهم "السكان الأصليون" فى خطوة طيبة بالفعل، لكن حفل التكريم للعديد من الفنانين العرب والأجانب على المسرح تأخر

حوالى نصف ساعة ويزيد بسبب زحام القاهرة كما أخبرنا رئيس المهرجان؟؟!!
ونحن فى الحقيقة لم نستطع التقاط إلا كلمتى "زحام" و"مرور" بصعوبة بالغة، رغم أن هناك أكثر من عشر ميكروفونات أمام المتحدث ومع ذلك لا يسمعه إلا أول صفين بالكاد بسبب عدم ضبط الصوت! وانتظرنا بعد إلقاء رئيس المهرجان كلمته التى لم نسمعها أن تترجم للفنانين المكرمين ومن بينهم الفنان الأمريكى الكبير دانى جلوفر وللضيوف الحاضرين المجمعين بمجهود كبير من أحد المراكز الثقافية فى مصر، لكن أحدا لم يكلف خاطره بالترجمة ولو باختصار شديد لأى شخص، وانتهت المسألة دون أن نسمع ما قيل لا باللغة العربية ولا بالإنجليزية ولا بالهندية!!! مثلا.. الاستعانة بالوجوه الجديدة فى إدارة الندوات من الناحية التنظيمية أو الترجمة أمر مهم ومطلوب ومنهم كفاءات بالفعل، لكن تركهم وحدهم فى المطلق لا يعرفون أحدا ولا يعرفهم أحد أوقعهم فى الكثير من الحرج لقلة خبرتهم، كما أن إتقان اللغة شيىء والثقافة السينمائية شىء مختلف تماما.

طباعة فاخرة جدا لجدول العروض لكن بدون إعلان زمن الفيلم؛ فترتبك الخطط وتسير بالنوايا وحسب الظروف. تكريمات هامة لفنانين أجانب مؤثرين، لكن الندوات هادئة باردة تفتقد الحيوية والجانب السينمائى حسب من يدير الندوة. تسأل المختصين فى أول يوم عن عدد الكتب فى المهرجان ومتى ستصل؛فيجيبونك أنهم لا يعلمون عن التواريخ والأسماء والعدد شيئا؛ لأن العلم عند الله! هذا هو الواقع بالفعل وقد ذكرنا أمثلة مختصرة للغاية لما شاهده الجميع مهما حاول البعض تجميله أو خلق أعذار. قلة الخبرة شيىء والقطيعة النهائية بين فن السينما وفن الإدارة شىء آخر يحتاج إلى معجزة حقيقية أو إلى وقفة حقيقية..

من بين كل عروض المسابقة الرسمية اخترنا التوقف أمام الأفلام المصرية الثلاثة التى تم اختيارها هذا العام وهى "قص ولزق" إخراج هالة خليل و"مفيش غير كدة" إخراج خالد الحجر و"استغمايه" إخراج عماد البهات..

نبدأ بالفيلم الأول حسب ترتيب العرض "قص ولزق" تأليف وإخراج هالة خليل، وهو فى الواقع يعانى من عدة مشاكل جمة جعلته فى النهاية أقرب إلى العمل التليفزيونى قصير العمر.. أولا - يعتبر هذا الفيلم نموذجا لسوء اختيار معظم الممثلين العاملين فيه بما لا يتناسب مع الشخصية التى يقدمونها. إذا كانت السينما المصرية تعانى دائما من أزمة قولبة الممثل داخل نمط بعينه من باب الاستسهال والنتائج المضمونة، فمن الأولى أن نشجع كل خطوة تسير فى عكس هذا الاتجاه مهما كانت نتائجها غير مكتملة.. لكن كيف يمكن اختيار شريف منير حاليا ليلعب دور الشاب يوسف خريج الجامعة الذى يبحث عن وظيفة بالبكالوريوس، ونقف به جنبا إلى جنب مع زميله وصديقه وجاره فتحى عبد الوهاب الذى يلعب دور سامى. كيف نقارن وكيف نصدق؟! إن حجم موهبة الممثل تختلف تماما عن المرحلة العمرية التى يمر بها، ومن غير المعقول اختصار سنوات طويلة جدا من ملامح شريف منير الواضحة لمجرد أنه يصفف شعره كله ناحية الأمام ليكون أكثر شبابا.. المهم أن يوسف يلتقى بجميلة (حنان ترك) التى تبيع وتشترى كل شىء وتسعى إلى الهجرة إلى نيوزيلنده، لكنها تخطت

الثلاثين وتحتاج إلى الزواج كى تنطبق الشروط عليها؛ فتفكر فى الارتباط على الورق بيوسف الذى لا تعرفه إلا منذ أيام قليلة جدا. يوافق يوسف أمام احتياج شقيقه أشرف سرحان (يحيى) للشقة كى يتزوج، خاصة أن مهنة تركيب الدِش لم تعد مجزية، فى المقابل نتابع زينب (مروة مهران) صديقة جميلة التى تبحث عن أى شاب يرتبط بها للزواج الاستقرار. هنا نتوقف عند المشكلة الكبيرة الثانية فى الفيلم وهى عدم مصداقية الأحداث وتلفيقها إلى حد كبير، وعدم توظيف طاقم فنى متميز مثل مدير التصوير طارق التلمسانى فى خلق حساسية اللحظة، خاصة لحظات الضعف الإنسانى وتصاعد الأزمات وما أكثرها. بينما جاء مونتاج خالد مرعى بطيئا تقليديا يسير وراء كل لحظة بالترتيب، وهى فى الحقيقة مسئولية السيناريو والإخراج أولا من قبله، ولم تأت موسيقى تامر كروان بجديد وراحت تكرر نفسها كالمعتاد.. وحدها جاءت سوسن بدر التى لعبت شخصية والدة جميلة بحضورها وإيقاعها، لتضع بصمة فنية على هذا العمل من طول خبرتها المسرحية قبل السينمائية، خاصة عندما تركز فى إخراج طاقتها التمثيلية لصالح الشخصية والعمل. لكن ما بنته هنا باليمين نسفته نسفا باليسار فى فيلمها التالى "مفيش غير كده"..

إذا كانت أحداث الفيلم السابق تعانى من التلفيق والمعالجة القديمة المعتادة، فقد خرجت المعالجة السينمائية فى فيلم "مفيش غير كده" عن حدود المعقول والمقبول إلى درجة مستفزة. الإحساس الفنى عملة نادرة لا تباع ولا تشترى ولن تنزرع شيطانى بفعل صيحات وتصفيقات الحاشية المصاحبة لنجوم الفيلم هنا وهناك؟؟! يبدو أن تجربة المخرج محمد أبو سيف فى تقديم فيلم يقوم على بعض مناطق الحوار المغناه فى فيلمه الجميل "خالى من الكوليسترول" شجعت آخرين لخوض نفس التجربة مع الفارق، وقلنا وقتها إنها ليست التجربة الأولى فى السينما المصرية التى تقوم فى أساس تراثها على الأعمال الموسيقية الغنائية المختلفة، وللجمهور خبرة عريقة جدا فى كيفية تذوق هذه الأعمال التى تربى عليها.. استلهم سيناريو كوثر مصطفى وعزة شلبى مسرحية (الخطايا السبعة للبرجوازى الصغير) ١٩٣٣ لبرتهولد بريشت، متناولا باختصار شديد الأم ناهد (نبيلة عبيد) التى تمل من الفقر بعد فرار الأب الغائب من مسئولية أبنائها الثلاثة،لتقرر توظيف الصغيرة فى الإعلانات والغناء مع المخرج نادر (خالد أبو النجا)، بمساعدة جارتها الذكية ناهد (سوسن بدر) وزوج ناهد السابق (ماهر سليم) الذى كان من أفضل العناصر فى هذا الفيلم. بينما تقف الشقيقة الأخرى (رولا محمود) فى موقف الممتعض الرافض التى تحمل الأم دائما مسئولية غياب الأب، ولا يهم الشقيق الثالث عمرو (أحمد عزمى) إلا الحصول على المال بأى طريقة وإقامة علاقات عاطفية وجنسية لإثبات رجولته.

هذه الخطوط الدرامية التى ذكرناها لم يتم التعامل معها بأى رؤية، بل جاءت مفككة مترهلة وتاهت من بعضها البعض حتى لم نعد نعرف قضية أو قضايا هذا الفيلم، وكل من الشخصيات التى ذكرناها يقول ويفعل نفس الشىء باستمرار على وتيرة واحدة مملة طوال الوقت. حتى الانتقال من حدث إلى حدث أو خروج الشخصية من حالة إلى حالة جاء متسرعا جدا، كما زادت الأغانى عن الحد كثيرا بمناسبة وبدون وتخلت عن التوظيف الدرامى وأصبحت تقول ما نراه دون جديد،

هـذا إذا افترضـنا أن كـل الممثلـين الـذين يغنـون وأحيانـا يرقصـون لهـم أى علاقـة بالرقص والغناء؛ لأن نموذج الفنان الشامل لـه مواصـفات مختلفـة تمامـا عمـا رأينـا ويحتاج إلى تدريبات شاقة وصناعة حقيقية لا تتوفر هنا بـالطبع.. عنـوان المشــهد "غنائى راقص"، لكن لا يوجد علاقة بين عنوانه وبين محتواه على الإطلاق، حتـى أن مدير التصوير محسـن نصر ومونتاج منار حسـنى تعاملا مع المشاهد فى سياق مختلف تماما وكأنها مشاهد حوارية تقليدية بحتة. ولم نعد نعرف أى طبقة تمثلهـا هذه العائلة المفترض أنهـا فقيـرة إذا كـان الـديكور والملابـس والماكيـاج وتصـفيف الشعر والألفاظ المستخدمة لا تدل على ذلك أبدا. الغريب أن ملابس أحمد عزمى قبل ثراء العائلة كانت أفضل بكثير منها بعد امتلاك المال الوفير جدا! إذا أضفنا إلـى ذلك الأداء التمثيلى المفتعل المصطنع جـدا لغالبيـة العـاملين فـى الفـيلم تقريبـا، فسنجد أن الجميع سار حسب مزاجه فى اتجاه وحده تماما، وهذه ليسـت المـرة الأولى التى يبدو فيها عمل خالد الحجر مفككا بهـذا الشـكل.. عنـدما سـأل واحـد من الجمهورالعادى جـدا السـيناريسـت تـامر حبيـب فـى إحـدى نـدوات المهرجـان القومى للسينما عن فيلم "حب البنـات" منـذ سـنوات عـن سـر التشـتت الغريـب لشخصية الفتاة التى تلعبها حنان ترك ونشـازها التام عن الفـيلم فـى كـل شــىء بدءا مـن شخصـيتها وأدائهـا حتـى ملابسـها، أجابـه السـيناريسـت أنـه لـم يكتـب الشخصية أبدا بهذا الشـكل وأن الممثلـة هـى التـى أصرت علـى اختراعهـا كمـا رأينا!! أما المخرج خالد الحجر فلم يستطع الرفض أو الاعتراض!! أما الميـزة الثانيـة بعد الممثل ماهر سليم فى هذا الفيلم المسـتفز المصـطنع فكانـت بعضـا ولـيس كلا من موسيقى المؤلف عمر خيرت..

لا نسـتطيع التعامل مـع الفـيلم المصرى الثالـث "اسـتغماية" مثـل السـابقين؛ لأنهـا التجربـة الأولـى للمخـرج والسـيناريسـت عمـاد البهـات رغـم عملـه كمخـرج مساعد سنوات ليست قليلة. أهم ميزة فى هذا العمل أنه مختلـف إلـى حـد مـا، يقدم وجوها جديـدة القليـل منهـا مبشـر وإن كانـت تعطـى أمـلا مـع تجربـة فـيلم "أوقات فراغ" لزحزحة الوجوه التمثيلية المفروضة علينا فى طوفان الأفـلام الرديئـة الهابطـة.. يقـدم الفـيلم هنـا معالجـة سـينمائية لشـريحة مهمشــة مـن الشـباب متنوعى الحال والاتجاهات والميول والحالة الاقتصـادية، لكـنهم جميعـا يشـتركون فى إصابة أحلامهـم بالخلـل وعـدم التوافـق بيـنهم وبـين أسـرهم فـى التفـاهم، يفتقدون الحب والأمان ويبحثون عنه بـين بعضـهم الـبعض.. هنـاك الـراقص شـريف (أحمـد يحيـى) الـذى يحـب ليلـى الفلسـطينية (سـاره بسـام)، لكنـه لا ينسـى علاقتها بآخر قبله، وهناك سـلمى (هيدى كـرم) التـى تعـانى مـن تزمـت أسـرتها المقيمة بالسـعودية سـنوات طويلـة، وتشـاء الظـروف لتجتمـع مـع حبيبهـا الحـائر اليائس المخرج الشاب يوسـف، والجميع أصدقاء فى شلة واحدة مع آخـرين تحـت مظلة القبطان المتقاعد (طارق التلمسـانى) صديقهم الكبير.. مع احترامنا لضـريبة التجربة الأولى للمخرج وغيره من العاملين معه، لكنه اختار قضايا هامة مـن حيـث المبدأ، بعضها لم يتعمـق فيهـا بـالعمق الكـافى مثـل قضـية تزمـت أهـل سـلمى وقضية فكر الرجل الشرقى فـى علاقتـه بـأنثى أحبـت قبلـه، والـبعض الآخـر تركـه نهائيا بدون توظيف ليصبح عنوانا بلا صاحب مثل قضية الفن عند الـراقص والمخـرج والقضية الفلسطينية، بالإضافة إلى ازدحام الفيلم ببعض الشخصيات دون سـبب، مما سبب هبوطا فى الإيقاع العام مـع مونتـاج أحمـد عبـد الله فـى ظـل مشـاهد

سردية مطولة بعيدا عن التجسيد إلا فى لحظات قليلة، وهو ما لم يعط الفرصة للممثلين لإبراز قدراتهم.. برغم هدوء كاميرات مدير التصوير كمال عبد العزيز ومحاولة التحرر من مأزق المشاهد السردية، فإنه ترك الفيلم مع المخرج بدون أى منهج إضاءة وانقلب الأمر إلى إنارة رغم وجود العديد من اللحظات الحساسة. أهم ميزتين فى هذا الفيلم كانت موسيقى هشام جبر التى حاولت أن تجد لنفسها مكانا فاعلا بشخصية مستقلة فى هذه المنظومة باجتهاد واضح فى الجمل والتعبير والتوزيع والتداخل والتفاعل، والممثلة هيدى كرم التى تملك بذرة ملموسة من الموهبة والإحساس قابلة للتطور إذا ما سعت هى إلى ذلك..(٥٧٧)

## "المشاغب والنمل/The Ant Bully"

## كبار النجوم يبدعون بموهبتهم الصوتية الممتعة!

ما أجمل الحصول على هدنة حياتية من كل المشاكل التى تحاصر العالم فى كل مكان، لنقضيها مع عمل فنى جميل مصنف ظاهريا للصغار، لكنه فى الحقيقة عمل فنى كبير ممتع يخاطب العديد من مستويات التلقى ويشارك فيه كبار النجوم على مستوى الأداء الصوتى كما سنرى، أو على مستوى الإنتاج الذى تصدى له المخرج ومعه النجم الكبير توم هانكس..

النتيجة النهائية ظهور فيلم الرسوم المتحركة الأمريكى "المشاغب والنمل/The Ant Bully" ٢٠٠٦ إخراج جون إيه. ديفيز، فى فيلمه السينمائى الثالث بعد "بابانويل ضد رجل الثلج" ٢٠٠٢ و"جيمى نيوترون: ولد عبقرى" ٢٠٠١، ورُشح الأخير لجائزة أوسكار أفضل فيلم رسوم متحركة..

عندما نصف فيلم أنه "ممتع" فهذا يعنى أننا أمام حالة جميلة من النشوة الفنية لا تصادفنا كثيرا؛ لأن الأغلب الأعم الآن فى السينما العالمية إما أعمال متوسطة أو قبلها أو بعدها بقليل. أما المتميز فهو عملة نادرة بالفعل. لقد اعتقدنا خطأ أو لعلنا منينا أنفسنا بهدنة بصرية من كل مشاهد القتل والضرب والدماء والجرائم وكل مظاهر العنف الطاغية على أعمال متعددة، لكننا سنكتشف بمرور الوقت أن سيناريو جون إيه. ديفيز المأخوذ عن كتاب بنفس العنوان للمؤلف والرسام الشهير جون نيكل نفى عنا المنغصات البصرية، ثم دخل بنا بذكاء واضح فى قلب عالم مزدحم بالقضايا الفكرية الحيوية المركبة بمنتهى البساطة واللافلسفة؛ فارتضينا إعلان هذه الهدنة المزيفة لنراقب ما يحدث بين عالم النمل وعالم الإنسان..

قصدنا أن نبدأ بعالم النمل طبقا لمنظومة بناء هذا الفيلم التى سارت من أسفل إلى أعلى حسب المنظور البصرى واختلاف الأطوال والارتفاعات؛ ولأن الفيلم يلعب طوال الوقت على تفانين النمل فى إعطاء دروس عملية مدهشة لعالم الإنسان حتى يدرك مفهوم الحياة والوجود والإنسانية. هذا يعنى أن السير من أسفل إلى أعلى سيكون على المستوى المرئى والفكرى معا، بمعنى

الوصـول إلـى حـالات الإدراك ثـم التكشـف ثـم التنـوير ثـم الارتقـاء الطبيعـى إلـى مسـتويات أعمق.. نبدأ بعالم النمل المنظم جدا المحترم جدا كما هو معروف عنه، حيث يكافح المخترع زوك (صوت نيكولاس كـيج) فـى البحـث بـين شـقوق جـدران الحفر التى يسكنها النمل ويسمونها مستعمرات عن آخر مادة لاستكمال الوصفة البارعة، التى يمكن أن تغير حجم أى كائن من كبير جدا مثل الإنسـان إلـى نمـنم جـدا مثـل النملـة والعكـس صـحيح، والهـدف تغييـر مسـتقبل مملكـة النمـل إلـى الأفضل، وحمايته من أخطـر أعدائـه وهـو الإنسـان أو المُـدمِّر كمـا يطلقـون عليـه، وأيضا إثبـات زوك لذاتـه أمـام نملتـه حبيبتـه هوفـا (صـوت جوليـا روبـرتس) صـاحبة القلب الطيب والذكاء الواسعة والأنوثة التى لا تقاوم..

رسـم المخـرج عالمـا شـديد الجاذبيـة بألوانـه وخيالـه وحلولـه وحـوارات النمـل الطريفة ودمهم الخفيف ومناوشـاتهم المستمرة، حتى أجبر عـين المتلقـى علـى تخطى حدود قلة مخزون الجمال فى تكوين وتشـريح النملـة ذاتهـا مهمـا تجملـت مثل هوفا، وعرف أيضا كيف يستشف حيوية دفينة من بين ديكورات مملكة النمـل التى تعتمد على التجريد التام، وبعض خطوط التعريجات والأكوام المتناثرة بارتجـال هنا وهناك، لكنه فى النهاية عالم صغير يستحق الاحترام..

بينما قادنا المخرج ومعه مـدير التصـوير كـين متشـرونى ومونتـاج جـون بـرايس لنسير بكل هدوء وسلام ورشاقة على خـط الأرض، طبقـا لأحجـام النمـل متبنـين منظورهم ووجهـة نظـرهم وأبعـادهم التشـكيلية، إذا بـه يسـد علينـا فجـأة منافـذ الهواء والصوت والصورة بكتلة غريبة من القبح والسواد، اكتشفنا على الفور عنـدما ارتفعنا معها على قدر قامتها أنها رأس الطفـل الصـغير لوكـاس (صـوت زاك تـايلر)، الذى أفرغ شحنة قهره وقلـة حيلتـه أمـام جـاره الولـد الكبيـر الضـخم وأقرانـه فـى انتقامه من عالم النمل الذى لا يعرفه ولم يؤذه أبـدا. كـل ذنـب النمـل أنـه يسـكن حفرة ما داخل حديقـة لوكـاس، وهـى مظلـة العـالم الـداخلى الـذى عشـناه مـع جيش النمل من قبل.. أما سلاح الانتقام فكان لعبة أطفال وبالتحديد مسدس ماء مفترض أنها لعبة مسالمة لم يخترعونهـا لإبـادة الأمـم، لكنـه مسـدس علـى كـل حال ومجرد وجوده يعلن دائما سيطرة ثقافة العنف والقوة والضجيج والحرمـان مـن الحياة باقتراب الموت.. وجاءت قطرات الماء الصغيرة فى يد المظلوم الصـغير الـذى أراد أن يتعملـق بـالزور علـى حسـاب هـذه الكائنـات الصـغيرة البريئـة، ليشـردهم ويغرقهم ويـدمرهم ويبعثـر تمـوين طعـامهم الـذى شـقوا كثيـرا لجمعـه، وهـو فـى المقابل لا يجد إلا سخرية شـديدة مـن شـقيقته الكبيـرة الشـعثة تيفـانى (صـوت أليسون ماك)، التى لاهم لها إلا سماع الموسيقى وحـدها بالسـماعات لتجسـد منتهى الأنانية والعزلـة. فـى المقابـل لـم نستشـعر أى دور لوالـد الطفـل صـاحب الشكل المضحك، ولا للأم التى تشـعر ولا تعـرف ممـا يعـانى طفلهـا الـذى يتبـول لاإراديا رغما عنه باستمرار، ولا للجـدة الملخومـة فـى محاربـة الحشـرات التـى لا تراها بالمراوح الدائرة باسـتمرار، ولا تفعـل شـيئا مفيـدا سـوى البحـث عـن طقـم أسنانها الذى يتزحلق من فمها باستمرار فـى أى مكـان مهمـا كـان وتعيـده هـى مكانه بنفس منفتحة! عـادل المخـرج هـذه الغربـة القاتمـة التـى يعيشـها الطفـل الضعيف لوكاس مع عائلته أو بمعنـى أوسـع مـع المجتمـع مـن حولـه، مـن خـلال رسـم كل أفراد العائلة بالكثير من القبح المقبول والنسـب التشـريحية المختلة ذات

الانبعاجات والنتوءات فى كل مكان وملامح الوجه الساذجة التى لا تنم عن أى شىء..

بعدما عاقب المخترع زوك الطفل المعتدى لوكاس بتحويله إلى كائن صغير جدا فى حجم النمل، حكمت عليه ملكة النمل (صوت ميريل ستريب) أن يكون نملة ويخضع لكل النظم ويتعلم حياة التعاون والكفاح والجماعة ولذة العمل والقدرة على التفكير، ويمارس صراع الموت وحب البقاء فى الحياة بمعاونة النملة الجميلة هوفا، التى صنعت بحنانها وصبرها معادلا مجسما لغياب والدة لوكاس وكل عائلته وبنى جنسه، وشارك لوكاس فى الحرب ضد الحيوانات المفترسة أولا وضد حامل المبيدات الشرير ستان بيلز (صوت بول جياماتى) ثانيا. بقى لنا التركيز على دور موسيقى جون ديبنى التى استفادت بإمكانات كل آلة موسيقية بطبقاتها ومستوياتها للترحال بين المرح والشجن والغيظ والانتقام مثلا، بتوظيف الصوت الرفيع الحاد والداكن الغليظ وما بينهما، لترسم صورة صوتية وحياة موسيقية براقة لكل هذا العالم بصراعاته المختلفة، حتى وصل إبداعها بالاشتراك مع المشرف على المؤثرات المرئية ديفيد سانتياجو إلى مرحلة فى المعركة الأخيرة المهيبة ضد حامل المبيدات. بعدها عاد لوكاس الذى استرد طوله إلى عالمه وبداخله قلب وروح نملة، وتعلم الصغير كيف يكبر وينضج ويصنع من نفسه ومن غيره إنسانا حقيقيا.. (٥٧٨)

### "كازينو رويال/Casino Royale"

### جيمس بوند الجديد يحتفل بسنة أولى مغامرات!

"العميل السرى الإنجليزى ٠٠٧ الشهير بجيمس بوند".. ماركة مسجلة فى عالم المغامرات والأكشن نادرا ما يخطىء نيشانها الهدف ويخسر أصحاب الفيلم الرهان. لكن المشكلة هذه المرة كانت كبيرة والاختيار أصعب! من هو سعيد الحظ ليكون الممثل السادس الذى يلعب شخصية بوند بعد قرينه الخامس الأيرلندى بيرس بروسنان الذى حق نجاحا كبيرا سنوات طويلة؟؟!! علما بأن الممثل الكبير شون كونرى سيظل دائما خارج المنافسة..

بعد اختبارات واقتراحات طافت فوق مائتى ممثل وكل له مميزاته وهناته وقدراته وعالمه وشخصيته، وقع اختيار المنتجون على الممثل الإنجليزى دانييل كريج لينال هذا الشرف الكبير، ويصبح بطل العالم وأمل الكثيرين من المواطنين البسطاء فى أنحاء العالم بإمكاناته الفكرية والجسمانية والتدريبية الخاصة، ومعها بكل تأكيد الكنوز التكنولجية التى يدعمه بها جهاز الاستخبارات الإنجليزية العتيد، الذى يواجه أعدائه حسب خريطة سياسة الدولة الداخلية والخارجية معا..

انتهينا من اختيار جيمس بوند الجديد ليظهر إلى الوجود الفيلم الأمريكى الإنجليزى التشيكى "كازينو رويال /Casino Royale" ٢٠٠٦ إخراج النيوزيلندى مارتن كامبل، الذى قدم من قبل الفيلم الجماهيرى الشهير جدا "قناع زورو" ١٩٩٨ لأنطونيو بانديراس وكاثرين زيتا جونز، ثم أتبعه بالجزء الثانى "أسطورة زورو"

٢٠٠٥ لنفس الثنائى الناجح جدا. وقد سبق تقديم فيلم أمريكى إنجليزى بنفس الاسم "كازينو رويال" عام ١٩٦٧ إخراج فال جيست وكين هيو، ولعب دور بوند بيتر سيلرز وأمامه البطلة أورولا أندريس، ورشح هذا الفيلم لجائزة الأوسكار. برغم أن هذا الفيلم الجديد فى نسخته الحديثة ينتمى إلى مغامرات بوند قلبا وقالبا، فإنه يختلف عن السياق العام لهذا الخط الإنتاجى السينمائى الطويل العريق لهذه السلسلة فى ثلاث نقاط حيوية مرتبطة ببعضها البعض.. أولا - إنه من الأفلام القليلة التى التزمت إلى حد كبير بإحدى روايات المؤلف الإنجليزى أيان فليمنج (٢٨ مايو ١٩٠٨ – ١٢ أغسطس ١٩٦٤) مخترع شخصية جيمس بوند. ثانيا - اعتماد سيناريو نيل بورفس وروبرت ويد وبول هاجيس على رواية فليمنج هذه بالذات التى تحمل نفس الاسم بموقعها الفريد فى عالمه بوصفها أول رواية كتبها عن بوند، وهو ما يعنى أن بوند نفسه لم يكن بطلا بعد، بل كان فى مرحلة التجهيزات الأولى ليتطور إلى ما شاهدناه عليه من بطولات فى العديد من الأفلام السابقة. بالتالى علينا العودة إلى الخلف كثيرا لنتقبل منه الكثير من الأخطاء التى كادت أن تكلفه حياته ومعها احتمالية فشل المهمة بأكملها، لكن هذه الالتفاتة الطويلة إلى الماضى تحمل أيضا جانبا مثيرا؛ لأنها ستطلعنا على أسرار كثيرة من غرفة عمليات صناعة البطل ذاتها قبل أن يصبح هذا النجم السوبر الذى يخرج من أعتى المعارك وشعره مصفف على أحدث موضة وملابسه غاية فى الأناقة والجاذبية. ستنقلنا هذه النقطة الثانية بالتبعية إلى النقطة الثالثة والأخيرة وقد جاءت فى صالح الممثل دانييل كريج بشكل كبير؛ لأنه الآن ليس مطالبا بامتلاك هذه الكاريزما الرهيبة المتوفرة فى البطل الجاهز، حيث مازال إعداده يجرى على قدم وساق فى الخطوط خلف المرمى. لكن هذه المرحلة الحرجة من التجهيزات ستلقى بمسئولية كبيرة على الممثل كما سنرى؛ لأنها ستتطلب منه الابتعاد بشكل ما عن قدراته الجسمانية الفكرية الفريدة المستقبلية حيث لم تصبح فريدة بعد، كما أنها ستحرمه من الكثير من الإمكانات التكنولوجية المتوفرة الهائلة للبطل الجاهز، وهو ما يعنى اختبارا حقيقيا لقدرات الممثل كريج ومروره بالكثير من اللحظات الإنسانية ومناطق الضعف بدلا من الفوز المطلق. وإن كان ذلك يمكن أن يسبب نوعا من النفور لدى بعض الجمهور من الممثل الجديد على المستوى النفسى دون قصد لا لأنه يرفض كريج ذاته، بل لأن المتلقى يرفض من داخله أن ينزل بوند الملك الجاهز من فوق قمة أفضل الأبطال فى العالم، ويرفض أن يتألم من أجله ويحمل همه بعدما كان يحدث العكس. التقهقر من إبداع منطقة الاطمئنان الكامل إلى ضبابية القلق، والفرجة على عذاب تجهيز وتفصيل الملك على مقاس عرشه مسألة شاقة وقاسية للغاية لن يحتملها البعض من الجمهور على الأقل، مما قد ينعكس على رفض وجود هذا الممثل بالذات دون قصد ودون وعى..

من الطبيعى أن تتربع السيدة إم. (الأمريكية جودى دينش) المسئولة الكبيرة فى جهاز المخابرات الإنجليزية على رأس منظومة هذا العمل الجماعى الدقيق للغاية. فهى تكلف وتتابع وتصدر الأوامر وتصب عندها كل المعلومات البسيطة جدا قبل الكبيرة وتتلقى النتيجة النهائية، لتلعب دور همزة الوصل الدائمة بين الجهاز بموظفيه المعلنين وبين العملاء السريين الذين لا يعرفهم أحد مثل بوند، كما تلعب دور همزة وصل معنوية نفسية بين جهاز الحكومة وبين أفراد الشعب؛ لأن

نجاح أو فشل أى عملية سينعكس على العلم الإنجليزى بكل الشرائح والطوائف التى تنتمى إليه وتندرج تحته. طبيعى أن تزداد مساحة تواجد السيدة إم. هذه المرة بما أن عميلها بوند مازال بينه وبين سلم البطولة عدة درجات، لهذا رأيناها كيف تختار وتدبر وتخطط وتعلن لجيمس بوند (الإنجليزى دانييل كريج) عن عمليته الجديدة المطلوبة على وجه السرعة، التى ستدور فى مونتنجرو ليكون المنافس على منضدة القمار فى نادى كازينو رويال الشهير أمام خصمه الإرهابى العتيد لو شيفر (الدانماركى مادز مكلسن) ليلعبا بأموال طائلة، مصدرها عند لوشيفر قادم من منظمات إرهابية أعتى منه تستخدمه لاستثمار أموالها وغسيلها بمسحوق شيك وقت اللزوم. أما مصدرها عند بوند فهى ملايين طائلة سلمتها له الدولة على سبيل الأمانة، عليه أن يردها بعدما يكسب اللعبة التى يشارك فيها عتاولة العالم القلائل من كل الجنسيات والألوان والقارات، على أن ترافق بوند فى الرحلة الشابة الجميلة فسبر ليند (الفرنسية إيفا جرين) مندوبة وزارة المالية التى تتمتع بذكاء حاد وجمال داخلى أكثر من الخارجى بكثير..

هناك فى مونتنيجرو اكتمل مثلث أصدقاء بوند المدعم جيدا هذه المرة من السيدة إم، من خلال رجل المخابرات الإنجليزية ماتيس (الإيطالى جيانكارلو جيانينى) الذى يأتى لبوند بكل أخبار خصمه الرهيب، والثالث هو عميل المخابرات المركزية الأمريكية الأسمر فيلكس (الأمريكى جيفى رايت) الذى كشف لبوند عن هويته؛ لأنه يشارك فى نفس اللعبة ويهمه القضاء على بعض الرؤوس الهامة لهذه المجموعة الدولية بأى شكل كان، رافعا شعار أنا وابن عمى متفقان على الغريب ولو مؤقتا..

مع كل شوط من أشواط هذه اللعبة التى تعتمد على الذكاء والمهارة وحسن التوقع، كان جيمس بوند يمر على مرحلة جديدة من مراحل تقلب مراهقة البطل العادى الذى لم يحصل على مجموع كاف ليصبح بطل سوبر بعد، وهو ما استلزم وقوعه فى عدة اختبارات يعدل معها مساره ويجرب نفسه فى كل مرة ليصل بنفسه إلى أول الخيط.. أول وأهم الأخطاء التى وقع فيها بوند وتسببت فى فشله من قبل، كان خط الغرور والعناد والمبالغة فى تقدير قدراته الشخصية، وهو ما يعنى بالتبعية أنه مازال ينظر إلى ذاته فقط حاجبا عن نفسه رؤية خصمه بوضوح وشفافية؛ لأنه مغتاظ ومشغول بثأره الشخصى الضيق أكثر من انشغاله بقضية وطنه الذى وثق به، والنتيجة خسارته للعديد من أشواط اللعبة ومعه خسارة كل الأموال التى يحملها كأمانة من خزانة الدولة.. من هذا المنطلق قاد المخرج مارتن كامبل المؤلف الموسيقى ديفيد أرنولد ومدير التصوير فيل ميو والمونتير ستيوارت بيرد ومصممة الملابس ليندى همنج فى هذه المرحلة الأولى بالذات، للتعامل بحدة مع المشاهد والتركيز على الخصم أكثر من بوند نفسه مستوعبا لحالة الضعف وعدم الاستقرار التى يعانى منها البطل. كما لعبت لحظات الصمت هنا العديد من الأدوار لتترك لكل طرف الفرصة حتى يأخذ وقته فى التفكير، لكن الوقت فى التفكير وحده لا يكفى إذا كانت بوصلة التفكير ذاتها مشوشة وتؤدى إلى الاتجاه العكسى؛ فأصبح بوند فى وضع مقهور وكأنه يمشى على رأسه ومع ذلك يرغب فى رؤية كل شىء معتدلا.. هذا أمر طبيعى يتولد من حالة الغرور وتقلب الوقوع فى أخطاء المراهقة، وقد انعكس ذلك بالنتيجة العملية

على كسب بوند معارك جانبية صغيرة، لكن فى مقابل تعرضه لخدعة كبرى بالقتل مسموما كادت أن تقضى عليه، لولا مجهودات السيدة إم. ورجالها بالاتصالات الاسلكية وتجهيزاتهم العلمية الحديثة فى سيارة بوند، ولولا تدخل الشابة الجميلة فسبر التى أنقذته فى الوقت الضائع.. الخطأ الثانى الذى وقع فيه بوند كان ثقته التامة بكل من حوله بما فيهم عميل المخابرات الإنجليزية ماتيس، والنتيجة وقوعه مع فسبر فى الأسر وتعرضهما إلى عذاب رهيب كى تحصل المنظومة الإرهابية على الأموال وفقدانه كل اتصال برؤسائه. وللمرة الثانية لم تنقذه سوى صديقته وحبيبته فسبر على حساب نفسها، رغم اكتشافه فيما بعد أنها كانت تفعل كل ذلك من أجل حبيب آخر تعلقت به من سوء بختها قبل لقائها ببوند وحبها الصادق له بالفعل.. عندما انتهت العملية وعادت أموال المخابرات الإنجليزية إلى مكانها الطبيعى بسلام، اعترض جيمس بوند بشدة على طلب السيدة إم. بالإفراج عن ماتيس بعدما تحملت فسبر كل شىء؛ لأنه لم يعد يثق بأحد مهما كان، هنا أدركت السيدة إم. أن بطلها العادى استوعب الدرس جيدا، وهو الآن فى طريقه ليصبح بطلا من النوع السوبر الذى اعتادت عليه الجماهير فى كل مكان فى المستقبل القريب..

كان من الطبيعى تغير المنهج البصرى والبناء التشكيلى للمخرج مارتن كامبل على مدى التقلب على كل مراحل الصراع الدرامى المتعدد الأطراف، وأيضا الصراعات النفسية بين جيمس بوند وذاته من ناحية وفسبر وذاتها من ناحية ثانية وبوند وفسبر من ناحية ثالثة. لذلك ربما يكون هذا الجزء فى سلسلة بوند من أقل الأجزاء التى قدمت مغامرات بأحدث الأجهزة ولحظات آكشن مغرية جدا للمشاهد لا تنتهى، لكن على النقيض حبس المخرج كل طاقم عمله خلف وأمام الكاميرا فى القليل من الأماكن المغلقة الهامة مثل غرفة اللعبة، مع عدد الأشخاص القليل المحيطين بمائدة اللعب، وبعض الأفراد المتناثرين هنا وهناك من أتباع اللاعبين يراقبون ويديرون معارك أخرى من الداخل. ولأن اللعبة هى لعبة ذكاء وأعصاب تراجع دور المشرف على المؤثرات المرئية ستيفن بيج بعض الشىء، وحلت محله ثقافة الصمت والترقب وثبات الكادر والمونتاج البطىء فى التنقل، لتكوين السياق العام الحذر بين مجموعة المتصارعين القليلة كمخططين ومنفذين، حتى تحركت المياه الراكدة من مكانها على استحياء كلما اشتدت موقف بوند مع الأزمات مثل تعرضه للموت مسموما. لقد أصبح الموقف متأزما يستدعى التعامل بالدقيقة والثانية والتنقل بسرعة الصاروخ بين بوند الغارق وعلى وشك مفارق الحياة، والسيدة إم. بمجموعتها القليلة أيضا فى سباق محموم مع الحياة والموت فى آن واحد. وبعدها يعود كل شىء إلى الركود الظاهرى من ناحية الحركة الفيزيقية من جديد وليس الحركة الفكرية، وأخيرا أصبح الانفلات من هذا الجليد البصرى حتميا بعدما فاز بوند على منضدة اللعب، وانتقل اللاعبون إلى ألعاب أخرى أشد خطورة فى أماكن مفتوحة نائية مهجورة مظلمة، وعادت المطاردات من جديد على المستوى الفكرى والحركى والبدنى معا، خاصة عندما أوشك الخصم الإرهابى على الانتصار على بوند، ومعه راحت تفاصيل الكادر تتلاشى وغرق الكل فى الظلام فيما يعادل بصريا سيطرة الإرهابى صاحب الكلمة العليا فى اللحظة الحالية..

جاءت المشاهد العاطفية والندية بين جيمس بوند وشريكته فسبر على مراحلها المختلفة من أجمل اللحظات فى هذا الفيلم، تمنح المتلقى بعض لحظات الهدوء التى يستحقها، كى لا يمل ولا يكل من توتر أعصابه باستمرار تعاطفا مع بطله الدائم وأسطورته التى لا تهزم، ولما تحمله هذه العلاقة من دلالات أساسية تماما فى توجيه دفة الصراع الدرامى؛ ولأنها كانت من اللحظات التى وضحت فيها موهبة دانييل كريج الوافد الجديد على قائمة ممثلى بوند. هنا بدأت ملامحه تنفك من أسرها وجمود انفعالات الغرور وردود أفعالها، وتوسع فى المساحات التى يلعب فيها بمرونة كإنسان وبطل معا دون ضغوط، وساعده فى ذلك أداء السهل الممتنع والدور الصعب المركب الذى جسدته الممثلة الفرنسية إيفا جرين بأدائها الهادىء الواثق، وهى تعرف جيدا حدود الدور وحدود المرحلة التى تلعبها بالتدريج. لهذا جاءت مشاهدهما معا من أفضل المناطق فى هذا الفيلم بفضل الهارمونى الرقيق بينهما، خاصة فى أسوأ لحظاتهما معا فى حالات الضعف والانهيار والخوف. ولما لا إذا كان جيمس بوند مثل أى إنسان يحب ويكره ويخطىء ويندم ويقتل ويسامح.الملك فى بذوره مواطن أصيل كل نصيبه أنه تميز عن غيره بقليل أو بكثير.. (٥٧٩)

## "كيد النساء/John Tucker Must Die"

## اتحاد كل البنات ضد كازانوفا المراهقين

فارس الأحلام.. حلم يراود الكثير من الفتيات فى كل زمان ومكان، عذابه وحلاوته أن يظل وهما غيبيا لا يملك قدمين يحط بهما على الأرض. لكن ماذا لو تحول الحلم إلى حقيقة وجاء هذا الفارس المبجل ليشرف الأرض بطلته الفريدة؟ كل ما هنالك أن أحلام حواء الجميلة ستتحول إلى كابوس مزعج، وستقف الأظافر الملونة على حيلها لتتحول إلى مخالب سوداء تفترس كل من تسول لها نفسها البائسة بفكرة الاقتراب من فارسها الجميل. أكبر عيب فى هذا الفارس أنه فرد واحد فقط وحلم واحد فقط لمجموعة كبيرة من البشر المرتبطين بتاء التأنيث الحادة..

هناك العديد من الأفلام التى قدمت معالجات سينمائية متعددة لقضية فارس الأحلام وفتاة الأحلام بملابسات تشابهت أو اختلفت بين هنا وهناك، خاصة فى مرحلة المدرسة الثانوية التى يبحث فيها الطلاب عن شريك يناسب مقاس أحلامه المراهقة الصغيرة.. من أحدث هذه المعالجات الفيلم الأمريكى "كيد النساء /John Tucker Must Die" ٢٠٠٦ إخراج الأمريكية بيتى توماس (١٩٤٨- )، التى قدمت من قبل عدة أفلام كوميدية متباينة النجاح من بينها "أنا الجاسوس" ٢٠٠٢ و"ثمانية وعشرون يوما" ٢٠٠٠ و"الدكتور العجيب" ١٩٩٨ و"أجزاء سرية" ١٩٩٧ ، الذى نالت عنه جائزة الجمهور فى مهرجان كارلو فيفارى السينمائى الدولى، بينما ركزت معظم جهودها كمخرجة وممثلة لها باع كبير على شاشة التليفزيون، ونالت عن أدوارها وأعمالها العديد من الجوائز الهامة على مدى سنوات طويلة.

يقوم سيناريو جيف لويل بمنتهى البساطة على قصة حب أو رومانس تختلط بالمواقف الكوميدية التى تولد مفارقاتنابعة من سوء التفاهم ومن عدم معرفة طرف ما بحقيقة هامة، أو من كوميديا الشخصية وتركيبتها الدرامية التى تعانى من وجود طبع أو نقيصة أو عادة أو أسلوب فى التفكير مثلا أو السلوكيات أو الوظائف الأساسية مثل التهتهة فى طريقة النطق وما شابه.. إذا كانت هى الخطوط النظرية العريضة، فقد حان الآن موعد التطبيق العملى على أحداث هذا الفيلم المرح المرتفع فوق المتوسط بقليل لما يحفل بالكثير من الإيجابيات، إلى جانب بعض السلبيات المؤثرة أيضا.. فى البداية نتوقف أمام الترجمة الحرفية لاسم الفيلم بلغته الأصلية لنجدها "جون توكر يجب أن يموت". أما الاسم التجارى المختار للعرض فى السوق المصرى فهو "كيد النساء".. إذا كان البطل حسب عنوان الفيلم هو فارس أحلام المدرسة الثانوية الأمريكية المدعو جون توكر، وفعل موته هو الهدف السامى فى حد ذاته علما بأنه فعل مجهول الفاعل ومعلوم المفعول، فقد اختصر الاسم العربى الطريق ليدل المتلقى على أقوى طريقة فتاكة للتخلص من هذا الوغد المحبوب، وهو استخدام سلاح الأنثى الجبار فى الكيد الذى يسبقه التخطيط، ويتبعه التنفيذ باستخدام أسلحة الإغراء المعتادة كل حسب مؤهلاتها الداخلية والخارجية. يجوز فى هذه المعارك المصيرية بين آدم وحواء استخدام كل الأسلحة المحرمة دوليا وإنسانيا ليتم تحقيق الهدف المنشود، خاصة أن زحزحة البطل من فوق عرشه معنويا فيما يبدو حسب عنوان الفيلم الأصلى مطلب جماعى، بما يعنى كثرة الضحايا من صاحبات تاء التأنيث واجتماعهن على رغبة واحدة، وهى حالة نادرة مستعصية الحدوث تلك التى جمعت بنات حواء فى حالة تصالح طويلة..

بعكس ما يتوقع المتلقى تعمد السيناريست والمخرجة تأخر ظهور البطل المزعوم جون توكر حتى وقت طويل نسبيا، من باب التشويق ومن باب فرد المساحة للإخبار عنه قبل ظهوره على الشاشة لتسبقه سمعته المدوية. الأهم من ذلك للتعريف أولا ببطلة الفيلم الحقيقية والأقوى دراميا الفتاة المراهقة كيت (بريتنى سنو)، التى استعرضنا معها كل حياتها عبر ملخص صغير جدا من المشاهد القليلة جدا منذ طفولتها حتى بلوغها مرحلة المراهقة، لا تحمل سوى معنى واحدا فقط فى هذا السياق من المشاهد الذى أسسه المونتير مات فريدمان جيدا، وهو أنها مخلوق هامشى جدا فى هذه الحياة لا يشعر أحد بوجوده أو بغيابه. إن الصغيرة كيت لا تحمل من وجهة نظرها الشخصية فى نفسها أى مؤهلات كى تستلفت نظر أى بنت أو ولد، وذلك على العكس تماما من والدتها الجميلة المرحة الذكية لورى (جينى ماكارثى) الممتلئة بالحيوية والمفعمة بالأنوثة الطاغية حتى أنها لا تلبث أن تترك رجلا ليقع فى غرامها الآخر.. لكن المشكلة أن كل هذه العلاقات أمور عابرة لا تستقر ولا تدوم، وسرعان ما يهرب الحبيب من أقرب باب أو شباك فيأتى غيره، مما خلق نوعا من عدم الاستقرار العاطفى عند كيت من ناحية الأب والأم الغائبين باستمرار، وترسخ عندها شعور بانعدام الثقة بالذات ويأسها من قيمة وجودها مطلقا. كان من الطبيعى ألا تقيم أى علاقة ولو عابرة مع أى شخص للأسباب السابقة المنزرعة داخلها بقوة بفعل خبرات سيئة كثيرة، وكيف كانت ستتشجع على مصادقة حتى الجيران إذا كانت الأم تشد الرحال دائما من ولاية إلى ولاية، ومن مدينة إلى مدينة بعدما تمل من سكانها وينتهى عمر مغامراتها فى هذا المكان..

وسط كل هذا الكم من الإحباط والعزلة والتهميش الذى تأكدنا منه من ناحية كيت بعد دقائق قليلة، وهى التى تروى بصوتها المصاحب للصورة ما يحدث لتشهد على نفسها بنفسها، جاء النموذج العكسى تماما للفتاة التى تكن يوما حلم أحد ليعرف المتلقى قيمة فارس أحلام المدرسة الثانوية ونجمها الأول بلا منازع فى العلاقات العاطفية ولعب كرة السلة الشاب الجذاب جدا جون توكر (جيس متكالف)، الذى يمتلك القدرة على مصاحبة كم كبير من الفتيات فى وقت واحد، ويحرص أن ينتقى من طبقات واتجاهات مختلفة؛ حتى لا تعرف كل واحدة عن علاقته بالأخرى. تعمل كيت فى أحد المطاعم إلى جانب دراستها، لهذا رأت وسمعت جون توكر يقول نفس الكلمات لحبيباته وزميلاتها الثلاثة فى المدرسة، وهن المراهقة السمراء هيذر (أشانتى) ملكة الجرأة والإثارة وقائدة مشجعات فريق السلة بالمدرسة، والفتاة اللعوب المجنونة بيث (صوفيا بوش) التى تبربش بحدة وهى متوترة وتقول كلمات صفيقة ثم تعتذر عنها أحيانا وأحيانا أخرى لا تهتم ولا تخجل، ومذيعة تليفزيون المدرسة الشقراء كارى (آرييل كابى) المتكلفة المغرورة الراقية أحيانا من الخارج، وهى على علم ودراية بأحدث الأجهزة فى التصوير والتنصت نفعتها كثيرا فى المستقل القريب. جرت العادة أن تنشن كيت التى لا يعرف أحد اسمها على شخص واحد لتكلمه، ثم يخطىء نيشانها بعنف تماما مثلما انتقدت غرور وتفاهة جون توكر بشدة أمام طالب واحد فقط دونا عن المدرسة كلها، ليتضح فى النهاية أنه سكوت توكر (بن بادجلى) الشقيق الأكبر للكازانوفا جون. لكنه ليس مثله فى أى شىء فلا يشعر به أحد، وكل الفارق بينه وبين كيت أنه يشعر بنفسه دون انتظار حكم من الآخر؛ لأنه أدرك من والدته التى لم نرها أن جاذبية الروح أقوى وأطول عمرا بكثير من الجاذبية الخارجية الهشة الزائلة..

ثم جاءت نقطة الانطلاق الدرامى عندما اكتشفت الفتيات الثلاثة تحايل جون عليهن، واتفقن تحت قيادة كيت على محاربته ودخلن فى فاصل من ألاعيب جحا الشهيرة حتى وصلنا إلى قرار الفتيات لرد أكبر صفعة لجون بدفع كيت للإيقاع به فى غرامها. هنا اكتشفت المتآمرات الصغيرات أن كيت لا تملك بكل أسف ومع خالص الذهول أى خبرة فى معاملة الرجال، لتصبح نقطة التحول فى حياة الصراع الدرامى عند الجميع، ومعها بدأت دروس محو الأمية الاجتماعية والنفسية والعاطفية لتعويض المهدر من السنوات السابقة..

لو كنا محل مدير التصوير أنتونى بى. ريشموند لوجدنا أنفسنا فى مأزق متواصل طوال الوقت؛ لأن المتآمرات يجتمعن باستمرار واحتواء الكادر لكل هؤلاء ضرورة قصوى لا مفر منها خاصة فى مراحل التخطيط المتعددة. المشكلة هنا ليست فى الكم فقط بلفى الكيف أولا وأخيرا، بما يعنى كيفية وأسباب ونتائج ترتيب الفتيات فى كل مرحلة من المراحل، وعلاقاتهن الزمانية المكانية النفسية ببعضهن البعض الظاهر منها والباطن، خاصة أن كل واحدة منهن ترى نفسها زعيمة فى منطقتها لا يشق لها غبار، تحتاج إلى زميلتها بشدة بنفس مقدار غيرتها النارية من منافستها أيضا. لهذا جاء حوار هذا الفيلم يحمل الكثير من المتناقضات المقصودة والشد والجذب باستمرار، بما يوحى أنها كلمات عادية يستخدمها الجميع فى حياتهم اليومية، لكن هذا الأسلوب السهل القريب يعد

فى الواقع صعبا، يوهم البعض أنهم يستطيعون كتابته بمنتهى السهولة؛ لأنه مستقى من قاموسهم الشعبى الخفيف مباشرة. لكن الحقيقة أنها منظومة غير مرئية يشعر المتلقى بقيمتها عندما لا يستطيع التغلب على نسيانها وتبصم الكلمات داخله بالعشرة..

نعود مرة أخرى إلى الصورة المزدحمة بثلاث ملكات متوجات يعانين آثار غدر العدو الغاشم، حيث تعاملت معهن المخرجة بالتعاون مع مدير التصوير إما بالتكتل على هيئة خط مستقيم احتراما لقوتهن، وإما بتشكيلهن ببساطة لتكوين نصف منحنى خفيف فيما يشبه ربع دائرة تشاور عقلها هل تكتمل أم لا تنوى الاكتمال. وأحيانا تعاملت معهن بترحيل واحدة منهن خطوة بسيطة قصيرة محسوبة إلى الأمام أو فى الخلف حسب الحاجة الدرامية الملحة فى هذه اللحظة، مع سرعة عودتها سريعا ضمن التشكيلة الأساسية للمنتخب القومى الحريمى الثلاثى، أو الاعتذار لهذه المرتحلة بلطف بالسماح لها بإدارة الخيوط من الخلف، من خلال إطلاق رأى سديد أو قرار حاسم أو إمساك طرف خيط مهم غائب عن الآخريات. فى جميع الأحوال تظل كيت خارج هذه المنظومة الجماعية، مع أنها هى التى اقترحت عليهن صب غضبهن على رأس الحبيب الخائن، بدلا من إذابة طلاء الظافر الغالى فى تمزيق بعضهن البعض.. قبل خطة اختيار كيت للإقاع بجون، فصلت المخرجة بهدوء بين كيت القائدة الخفية وثلاثى المدبرات بمساحة مكانية ضئيلة للغاية، أو بقطعة ديكور عادية جدا لم تتحرك من مكانها، لكن كيت هى التى تحركت لتقف خلفها وحدها، أو بالوقوف إلى جانبهن أو مواجهتهن مع الاستغراق فى صمت طويل دون مشاركة، أو بإبعاد كيت صراحة فى الخلفية البعيدة نوعا ما مع سبق الإصرار والترصد. الحقيقة أن المخرجة لم تكن تضع كل هذه الحدود الفاصلة بين كيت والملكات الثلاثة كأفراد بل كمنظومة وعوالم مختلفة تماما، وبالتدريج حسب التأويل الأبعد سنكتشف أن هذه الفواصل كانت بين كيت وبين نفسها، أى هذه المرحلة العمرية التى لم تعشها ولم تختر قبول بعض أفكارها أو رفضها..

بمجرد ما انتقلت الخطة إلى مرحلة اختيار كيت لتكون فتاة أحلام الشباب وعلى رأسهم جون، تبدلت الكثير من الأوضاع وأظهرت الفتاة المهمشة أمارات من الأنوثة والذكاء والإضافات المبدعة، على سطور التلقين القصيرة والافتراضات الذهنية التى حفظتها عن ظهر قلب بالتكرار وبالتحدى وبالإرادة؛ لأنها كانت تريد أن تعرف ماذا ستفعل فى هذا الموقف. ولأنها كانت تحاول الانتماء إلى دنيا غير دنيتها أفضل من الانتماء إلى لا شىء. لو اهتم الفيلم بالتعمق فى مردود هذه المرحلة كوميديا وإنسانيا ونفسيا عند كيت وسكوت توكر لارتفعت قيمة العمل كثيرا.. ساهم المؤلف الموسيقى ريتشارد جيبس بشىء من الإيجابية فى صنع المدلولات الصوتية لهذ العالم بين موسيقى ومؤثرات متعددة الأذواق؛ لأنه يتعامل مع ست شخصيات مختلفة التوجهات والأذواق والأساليب والأهداف، لكنه على أى حال تكلم بلسان حالهم وهويتهم الأمريكية وثقافة مرحلة المراهقة المتأرجحة ما بين بقايا طفولة وبوادر نضج. أصحابها يتأثرون سريعا وينسون سريعا، وفى كل مرة يعيدون تقييم أنفسهم ومن حولهم وما حولهم بروح رياضية عالية، لا تخلو من عناد وتكبر ونظرات غاضبة شيطانية متنمرة تخفى وراءها قلب

ملاك لمراهق يتقمص دور الرحالة ابن بطوطة، ليسافر وحيدا ويدخل فى رحلة ضرورية داخل نفسه ليستكشف، ويبحث عن مكان له فى هذه الدنيا الواسعة..(٥٨٠)

## "بيت الوحوش/Monster House"

## حب مخيف بالعنف والقتل والإكراه!

لم يجرؤ أحد يوما على حبها، فقد كانت لا تستحق الحب أو الحياة من وجهة نظرهم.. أما هو فقد تجرأ وتطوع وغامر بحبها بجنون، فقد كانت تستحق كل شىء من وجهة نظره.الحبيب وحده يرى حبيبه بعينيه هو ويتقبله ويستعذبه ويهيم به مهما كانت حقيقته..

برغم أن حقيقة الحبيبة المختارة كانت أخطر وأسوأ مما توقع أشد المتشائمين، فإنه ظل يذوب فى عشقها أكثر مما تخيل أشد المتفائلين، والنتيجة تحول بيته إلى مخزن للرعب وسينما حية للغموض والشك والجرائم التى لا يعرف أحد عنها شيئا.. قد يتوقع الكثيرون أننا نقدم هنا لعمل درامى كبير أقل ما يمكن أن يقال عليه إنه ليس سهلا، لكن الحقيقة أننا هنا أمام فيلم قوى للرسوم المتحركة وهو الأمريكى "بيت الوحوش/Monster House" ٢٠٠٦ إخراج الإنجليزى جيل كينان فى أول أعماله السينمائية. الفيلم مصنف على الورق كى يشاهده الأطفال، لكنه فى الحقيقة يحمل العديد من مستويات التلقى حتى بالنسبة للكبار لما يتضمنه من شحنة نفسية عالية، تحمل الكثير من الجدية والقليل من كوميديا الموقف بعكس ما يتوقع البعض، كما أنه نموذج لكيفية توظيف المكان كأحد أهم أبطال هذا العمل الدرامى كقيمة واستعارة رمزية وتكثيف وتصميم تدور فيه العديد من المطاردات المثيرة. حتى الأطفال حولنا فى دار العرض نادرا ما ارتفع صوتهم للسؤال عن أى شىء، وقد حلقوا وحدهم مع المغامرات والصرخات فى صمت الكبار وترقب جبار إلى حيث لا يعلم أحد..

تولى كتابة قصة هذا الفيلم دان هارمان وروب شراب وانضمت إليهما فى كتابة السيناريو باميلا بتلر، وقد اعتمد الثلاثى على زرع أكبر كم من الإثارة والتوتر داخل هذا العمل من أول لحظة حتى النهاية. وكلما اعتقدت أنك اكتشفت بطل الفيلم يتضح أنه شخص آخر، حتى تتأكد فى النهاية أن الشخصيات كثيرة وأن المخرج صعد بالقضية لتكون هى البطل الأوحد محط أنظار الجميع من الشخصيات ومن اتحاد المتفرجين الصغار والكبار.. أوهمنا المخرج فى البداية أن الفتى الصغير دى. جى. (صوت ميتشل موسو) هو بطل هذا العمل والفارس المقدام، حيث يمر الآن ببدايات مرحلة المراهقة كما لاحظ والداه بصعوبة وبعض الاستهانة، وما يصاحبها بالطبع من تغيرات فسيولوجية وعاطفية وفكرية وإدراكية.. بدلا من قضاء المراهق الصغير الوحيد أوقاته فى اللعب أو فى التسالى بأى شكل من الأشكال وينطلق مثل أقرانه إلى العالم الخارجى، إذا به يتراجع إلى الوراء ويصنع لنفسه شرنقة مستقلة وعالما مختلفا تماما صغيرا على مقاسه، ليضع كل همومه

الوقتية وشحنته الانفعالية ومشاغله الذهنيـة وصـوره الخياليـة فـى مراقبـة جـاره العجوز نيبركراكر (صوت ستيف بوسكيمى)، الذى يصـرخ بكـل قوتـه فـى أى كـائن مهما كان يتجرأ على التفكير فى مجرد وضع قدم واحدة علـى ملليمتـر واحـد مـن حشائش حديقته التى لا حول لها ولا قوة هى الأخرى معـه.. لكـن لـو كـان الأمـر يقتصر على مجرد الصراخ فى الجيران لما حمل هذا الفيلم قيمة كبيرة، ولما وجـد ضالته فى البحث عن مادة خام تكون الدافع للإثارة والتشويق المنشودين..

سلاح الصغير العلمى هو هذا التلسكوب الصغير الذى يضعه المراهـق الصـغير دى. جى فى نافذة حجرته العالية فى الطابق الثانى، التى تكشف بحكم الموقـع والمنظور كل ما يقع فى بيت جاره المقابل له مباشـرة علـى مسـتوى مـواز ومـن أعلى نقطة أيضا، بما يتيح له صنع برج مراقبة من موقع اسـتراتيجى قـوى يتمنـاه أمهر القواد فى معاركهم الصعبة.. المشكلة لم تكن فى صراخ صاحب البيـت، بـل كانت فى صراخ البيت نفسـه. نعم.. هذا البيت كائن غريب جدا ومخيف فـى واقـع الأمر، يصدر من الأصوات المزعجة التى تصل إلى حد الزئير العنيـف، وكأنـه يشـوِّح بصوته فى كل من تسول له نفسه الاقتراب منه كـى يبتعـد نهائيـا وإلا.. لـم تكـن أمارات التهديد نظرية تصنع الهالات والمبالغات حول نفسها من لاشـىء، بل كانـت أدلة واقعة وقرائن فعلية لم يرها إلا الصبى الصغير الذى يقف على أعتاب الرجولة، حيث إن البيت لديه ترسانة اوتوماتيكية من الأسلحة الفتاكة والكمائن الشـيطانية التى تهدد كل زائر غريب، تبدأ من الهدير المستمر حتى العقاب الجسمانى إلـى أن تصل إلى عملية الامتصاص والاختطاف ثم الاختفاء إلى الأبد. كان البيت يطبـق هذا القانون على اللعب الخشـبية والمعدنيـة والطـائرة والأدوات والملابـس حتـى وصل إلى درجة اختطاف البشر أنفسـهم. ولم يكـن هـذا غريبـا لا علـى البيـت ولا على صاحبه الذى أشيع عنه أنه قتل زوجته يوما ما دون وجه حق..

يقولون عن أى جبهة متحدة قوية إنهـا "مثلـث الرعـب". أمـا هنـا فـى سـيناريو هذا الفيلم فنستطيع أن نطلق على بقية الأبطال "الثلاثـى المرعـوب"! إذا تـذكرنا معا كل سلسلة أفلام "هارى بوتر"، فسنجد أن ثلاثـى الأصـدقاء يكملـون بعضـهم بعضا فى الصفات والطبائع والدوافع والطموح ومكونات الشخصية، مـا بـين الإقـدام والقيادة لبوتر والعقل والتنظيم للفتاة وخفة الدم وخلـق المواقـف المضـحكة ودفـع حلقة الأحداث إلى الأمام دون قصد للصديق الثالث.. نستطيع أن نجـد قـرائن هـذا المثلث من هارى بوتر وأصدقائه بنفس مقياس العناصر المكملة، بـل وفـى نفـس المرحلة العمرية التى تقـف علـى أعتـاب اكتمـال الرجولـة والأنوثـة بفعـل التجربـة العملية وليس بالأمانى الشفاهية. بنفس المنطق والمعالجة المقتبسـة التـى لا نستطيع أن ننكرها جاء اكتمال بطل فيلمنا الحالى دى. جى مـع زميلـه السـمين المرح شاودر (صوت سام ليرنر) الذى يقدر معنـى الصـداقة جيـدا، ولا مـانع عنـده من الإقدام الشديد الممتزج بالخوف الشديد أيضا، مع الأخذ فى الاعتبـار التظـاهر بالشجاعة الفائقة بادعاء مكشوف عن قصد لبيان براءته وطيبته ونوايـاه الحسـنة، التى تسبقه وتفوح رائحتها منه بكـرم زائـد.. لهـذا جـاءت الفتـاة جينـى (سبنسـر لـوك) لتقـوم بـدور الميـزان العـادل بـين الجـانبين، بشـجاعتها المحسـوبة وروحهـا المرحة الموظفة بفعل سخريتها وتوجيه كل كلمـة لهـا لتوضـيح معلومـة بعينهـا أو شرحها أو استنباط نتيجـة مـا قصـيرة المـدى أو بعيـدة المـدى، ولتلعـب أيضـا دور

المثيـر الطبيعـى لتنـافس الشـابين الصـغيرين عليهـا، ومحاولـة ظهـور كـل منهمـا أمامها بمظهر الرجـل الكبيـر ولـو قبـل أوانـه مـن وجهـة نظرهـا، ممـا عجـل بنضـج الجميع فعليا؛ لأنهم أصبحوا الآن يسعون إلـى تجـاوز حـدود الطفولـة مـن داخلهـم قبـل خـارجهم، واستكشـاف أسـرار دهـاليز نفوسـهم التـى تتغيـر بـالتوازى مـع استكشاف أسرار هذا البيت الغريب، الذى مازال يبتلـع كـل غريـب مجنـون يحـاول الاقتراب منه أو مضايقته. لكى تتكامل معالم هذا العالم الذى صنعه الصـغار الكبـار باقتحامهم هذا البيت رغم كل شـىء محتمـين ببـراءتهم وكثـرتهم وونسـم سـويا، نشـر المخـرج بعـض الشخصـيات الثانويـة هنـا وهنـاك مثـل زيـى (صـوت مـاجى جيلينهال) الجليسة التى استقدمها أهل دى. جى كالعـادة لترعـاه فـى غيابهمـا ظنا منهما أنه مازال صغيرا، مع أنـه فـى الحقيقـة هـو الـذى يرعاهـا ويصبر علـى فظاظتها وصخبها تماما مثل الموسـيقى المريعـة التـى تسـكبها فـى أذنيهـا دون توقف أو هوادة. كما أن حبيبها الصـلف بـونز (صـوت جيسـون لـى) لا يختلـف عنهـا كثيرا، وله هو الآخر ذكريات سيئة مع هذا البيت العجيب..

بما أننا وصفنا هذا البيت أكثر من مـرة أنـه عجيـب ويصـرخ ويغضـب ويـزأر، فقـد أصبحنا نعامله دون أن ندرى بوصفه كائنا حيـا لـه مشـاعر وأحاسـيس خاصـة بعـد غياب صاحبه إثر حادث بسـيط، وهو ما دعا الصغار لاقتحام هذا البيت لاستكشـافه، ودعا المخرج أيضا لتشخيص هذا الكيان المتهدم القبيح فى وسط الشـارع الجميل ليجعل له ملامح ورسما وشكلا وعيونـا وأسـنانا وصـوتا، ولـم يكـن ينقصـه غيـر أن يقوم بتشخيص دوره فنان بعينه مثل (صوت كاثلين تيرنر) حتى يخلق منـه إنسـانا حيا أو بمعنى أدق بقايا إنسـان ثائر من شـيىء ما لم يكتشـفه أحد بعد.. مـن هـذا المنطلق أصبحنا ندرك أسـاس هذا البناء الفنى وكيف وكم الطوابق التى ترتفع بـه فوق سطح الأرض، من خلال تحليل المتن الدرامى ومن خلال اللغة البصرية التى يقدمها المخرج الإنجليزى جيل كينان، وكيف قام بتثبيت البيـت كصـورة مرئيـة لهـا مدلول مفزع غامض بشكل مستمر كفاعل يخيف الآخرين ومفعول مسـتهدف مـن الآخرين، مع تغير منظور التعامل معـه فـى كـل مرحلـة علـى حـدة حسـب ترتيـب ظهور الشخصيات فى هذا الفيلم واختلاف مكونـات التركيبـة الدراميـة بـين ثلاثـى الأبطال. وقـد بـدأ بصـاحب البيـت المقابـل دى. جـى وتـلاه بصـديق عمـره الصـغير شـاودر، ثم جهز مصادفة مقنعة لظهور الفتاة جينى التـى لا تعـرف أيـا منهمـا مـن قبل. إذن نحن أمام ثلاث مراحل منفصلة، وبعدها جاء دور المرحلة الحاسـمة التـى اجتمع فيها الصغار وأصبحوا أكثر قوة وإيمانا بقضيتهم وصداقتهم وأنفسـهم..

فـى مرحلـة دى. جـى وحـده قـاد المخـرج فريـق عملـه المكـون مـن المؤلـف الموسـيقى دوجـلاس بـايبس، الـذى رشـح لجـائزة العالميـة فـى شـريط الصـوت كاكتشـاف هـذا العـام مـع المـونتيرين فابيـان رولـى وآدم سـكوت، للتـأرجح بـين الاقتـراب والابتعـاد والمغـامرة والارتـداد والسـعى والتقهقـر، مـع مـنح الموسـيقى مساحة كبيرة من الجدية الممتزجـة باختنـاق الشـعور بالوحـدة، خاصـة فـى ظـل عدم تصديق الأب والأم والجليسـة وصـديقها لتخـاريف الشـاب الصـغير مـن وجهـة نظرهم. ثم مالت كفة الموسيقى ناحية الجمل المرحة وزاد المونتـاج مـن إيقاعـه ومرح قطعاته عندما ساق الكثير من المفاجآت فى طريق الصديق الثانى شـاودر، وصنع معه سياقا أقرب إلى الطفولية التـى تمثـل علامـة الجـودة لروحـه الجميلـة

وعدم  اكتراثه بأى شىء على الإطلاق. على الجانب الثالث استبقى المخرج كل إمكانات ودلالات وعلامات العقل والرزانة لتقف فى صف الفتاة جينى، فيما يتطابق مع عقلها الصريح الذى يحسب كل شىء بالورقة والقلم والقدرة على استخلاص النتائج، لكن مع ترك مساحة قوية لانفجارات الأنوثة المباغتة التى لم يتوقعها أحد ولم ترتب لها صاحبتها أيضا، فيما يتمايل بين الجدية والضحك والنضوج وبقايا الطفولة التى يصعب عليها عشرة صاحبها طوال سنوات العمر السابقة..

أخيرا اكتشف الأصدقاء السر.. لقد تقمصت روح الزوجة المتوفية هذا البيت حتى أصبح الاثنان واحدا، وهو ما يفسر لنا إقدام المخرج على تشخيص هذا البيت وأنسنته بالصورة والصوت والشكل والملامح والتصرفات. منذ سنوات طويلة لم يكن أحد يفكر فى حب هذه السيدة الضخمة جدا المتوحشة أكثر من اللازم، التى كان يقدم الجمهور على مشاهدتها كفقرة فى أحد الملاهى الليلية. أما الجار العزيز فقد كان هو حبيبها الوحيد وقرر الزواج بها، واتفقا سويا أن يكون لهما بيتا جميلا يبنيه بأنفسهما، لكن حادث ما قدرى تسبب فى وفاة هذه السيدة تحت الأنقاض بفعل غضبها الهائج أيضا، فقد كانت طوال عمرها شرسة تنفر من البشر عامة والصغار خاصة لأنهم يضايقونها جدا، بالتالى أصبحت هى والبيت قطعة واحدة وأصبحت كل مهمة الجار إبعاد أى متطفل؛ حتى لا توقع به روح السيدة عقابها الرهيب. هذا ما يفسر لنا فيما بعد سر اختفاء كل شىء داخل البيت، وتحول خشبه إلى أنياب وشبابيكه إلى عيون مكفهرة وبابه إلى لسان ضخم شره يبتلع كل شىء وأساسه إلى أقدام تتقافز من الغضب المهول. عاشت السيدة داخل هذا البيت وعاش داخلها، وقتلت معها كل أحلام حبيبها الجار حتى لا يعيش بدونها ولا يحب غيرها بمنتهى الأنانية والحب المخيف.. على ذكر الخوف فقد خاف أصحاب الفيلم أن يأخذ تصنيفا عنيفا من الرقابة؛ فيحرمون الصغار من مشاهدته وبالتالى تقل الإيرادات كثيرا، وجنحوا بالنهاية إلى الناحية السلمية المطمئنة وعاد كل فرد ابتلعه البيت حتى لا يندرج الفيلم فى خانة العنف الشديد. نجح الصغار فى تفجير البيت كهيكل وتفجير طاقاتهم الداخلية أيضا وإطلاق العنان لتحرير مخاوفهم وتساؤلاتهم بالتجربة العملية، وأخيرا عاد الجار العجوز الغاضب والحبيب المحبوس إلى هدوئه ليعثر على طرف خيط حياته، ويحاول جاهدا مبتسما أن يعيشها من جديد..(٥٨١)

## "المقاتل الشرس/Duelist"

## درس خصوصى فى جماليات الصورة المدهشة

قلنا من قبل إن استعمار ثقافة واحدة للعقول خطر رهيب أعنف بكثير من الاستعمار العسكرى الذى يمكن أن ينتهى بطلقة، لكن الموات الثقافى والركود الفكرى هو الغاز السام الذى يدك منظومة البنية التحتية من الأساس، ويصيب الذوق العام بالسكتة القلبية الفكرية الجمالية المخجلة..

صحيح أن الفيلم الأمريكى يسيطر على العالم وكل الدول تقاومه، لكن هذا لا

يمنع وجود أفلام أمريكية ممتعة وراقية، وكنا سنعتنق نفس الرأى لو كانت الثقافة الإيطالية مثلا هى المسيطر الوحيد علينا.. من هنا سنتعامل مع عرض الفيلم الكورى الجنوبى "المقاتل الشرس/ Duelist" ٢٠٠٥ إخراج لى ميونج-سى فى السوق السينمائى التجارى المصرى كحدث هام مؤثر، سيؤتى ثماره مع استمراريته على كافة المستويات بعد وقت ليس قصيرا، كخطوة ملموسة مكملة لبعض المحاولات الناجحة المتناثرة لعرض نماذج من أفلام هندية وفرنسية تجاريا، بالإضافة إلى إقامة أسابيع ثقافية أوروبية وأسيوية متميزة على مستوى السفارات والمراكز الثقافية وبالتعاون مع الاتحاد الأوروبى فى السنوات الثلاث الأخيرة، بالإضافة إلى العروض السينمائية بكل اللغات التى يشاهدها محبو السينما عبر مهرجاناتنا السينمائية الدولية. دعونا نتفق أولا أنه لكى نتمكن من الاستمتاع وفهم وتقديم قراءة تحليلية لأى عمل، لابد لنا أولا من التعرف على نبذة قصيرة للعاملين فيه لنقترب منهم، ومحاولة إدراك أهم المرجعيات الثقافية والأيديولوجية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية للمجتمع الذى تدور فيه الأحداث، حتى نتواصل معه بصدق وعمق واستفادة دون الاكتفاء بالقشرة الخارجية الهشة. اللغة المنطوقة ما هى إلا ترجمة مسموعة لعقليات الشعوب واستيعاب كل فكر جديد يحتاج إلى صبر جميل.. إذا كان المخرج وكل طاقم الممثلين المختلفى الأعمار والخبرات هنا يحملون الجنسية الكورية، فنود التركيز على المخرج لى ميونج-سى الذى تعرف عليه العالم جيدا من خلال سجل أفلامه الناجحة "لا يوجد مكان للاختباء" ١٩٩٩ و"حبهم الأخير" ١٩٩٦ و"مر وحلو" ١٩٩٥ و"الحب الأول" ١٩٩٣ و"حبى، عروستى" ١٩٩٠.. عُرض فيلم "المقاتل الشرس" فى مهرجان تورنتو السينمائى الدولى بكندا، وشاهده جمهور نيويورك لأول مرة ٢٠٠٦ فى مهرجان نيويورك للفيلم الآسيوى.

أهم ما يميز هذا الفيلم أنه يحمل حقيقة الشخصية الكورية ويطرح هويتها بكل ما فيها أمام الآخرين ليتعرفوا عليها دون انغلاق أو خجل، وقد لجأ كاتبا السيناريو لى ميونج - سى ولى هيى- إيونج إلى صبغ بنية العمل الأساسية بكم كبير من المغامرات والغموض والمطاردات والإثارة، استنادا لما هو معروف عن الشعوب الكورية والصينية واليابانية من إجادتها المطلقة لفنون القتال والمبارزة بالأسلحة البيضاء والمهارات البدنية الفائقة والعزم والإرادة الحديدية والحمية العاطفية والتركيبة العقلية العميقة. واختارا للصراع الدرامى السياسى العاطفى المزدوج أن يدور فى عصر أسرة جوسيون بكوريا، التى تعتبر واحدة من أقدم وأخلد الأسر المالكة التى حكمت أى بلد فى العالم على مر التاريخ، وقد امتد حكمها داخل كوريا قرونا طويلة بدأت منذ عام ١٣٩٢ حتى عام ١٩١٠ دون أن يشك أحد فى صحة الرقم المكتوب؛ لأنه كذلك بالفعل.. إذا اكتفينا بالتبسيط المخل جدا ولخصنا هذا الفيلم فى صراع المخبرة السرية الشابة نامسون (ها جى- وون) مع زميلها الأكبر المخبر السرى آن (آن سونج-كين) لمطاردة الشاب صاحب العيون الحزينة (كانج دونج- وون)، الذى ينقل تمثال بوذا الذهبى ومعه كم هائل من العملات المعدنية المزيفة لصالح وزير الدفاع (سونج يانج- شانج) كما سيتكشف فيما بعد، ثم انقلاب علاقة المطاردة المحمومة إلى حب مجنون بين المخبرة واللص، فسنرتكب خطأ فنيا لا يغتفر فى حق هذا الفيلم المهم والممتع معا؛ لأن الإطار الخارجى العام للقصة شيىء والمعالجة السينمائية وجماليات الصورة الخلاقة

ومنهج الحكى والتحليل الخفى فيما بين السطور شىء مختلف تماما.. من خلال بعض المشاهد الأولى السريعة المتوالية دون رابط منطقى كما يبدو من أول وهلة، أراد المخرج أن يؤسس هاجسا مهما تماما داخل المتلقى وهو أن ما سيشاهده هو مزيج بين كثير من الواقع وبعض من الخيال أو لنقل المبالغات، من خلال مواطن عاد جدا يحكى لغيره الذى لا نعرفه حكاية مثيرة تنذر بجريمة قادمة لا نعرف عنها شيئا. مع حدوث قطع مفاجىء ننتقل مباشرة للحكاية الأصلية مقصد الفيلم، أى مطاردة القط والفأر التى ذكرناها. الجديد هنا أنها مطاردة بالكورى!

استطاع المخرج عبر ما يقرب من ساعتين إلا قليلا تقديم منظومة بديعة للصورة السينمائية على المستوى الفكرى الجمالى فى جديلة واعية واحدة، وقاد فريق عمله المكون من المؤلف الموسيقى جو سونج-وو ومدير التصوير هوانج كى-سيوك والمونتير كو إم-بيو والمشرف على المؤثرات الخاصة يانج سونج-هو لخلق عالم مستقل من تفاصيل الكادر كنموذج للقياسات التشكيلية، والتلاعب الدقيق بدهاليز الظل والنور وعلاقتهما الحميمة جدا بسحب الدخان وألوان الأبيض والأسود والأحمر والرماديات، مع توظيف أضواء الشموع والمصابيح الصفراء طبقا لمتطلبات العصور القديمة. اختار المخرج زوايا متجددة للكاميرا كانت تسبب صدمات بصرية أحيانا، مثل التصاق وجه الممثل تقريبا بالكاميرا من أحد الزوايا دون خلل فى النسب لتكبيره أكثر من اللازم. الهدف هو المواجهة واختراق قنوات استقبال المتلقى واللجوء إلى مسرحة الشاشة السينمائية بعض الأحيان لمنح مشاهد السينما مميزات الفرجة المسرحية، مع التفنن فى بناء وملء المشاهد بناء معماريا يعرف جيدا مزايا المنظورين الثانى والثالث أى الخلفية الأبعد فالأبعد فى برواز الصورة القريب. كما استعرض مستوى راق فى الفنون القتالية بين الجميع عامة وفن السيف عند صاحب العيون الحزينة وفن القتال بالخناجر عند المخبرة الشابة خاصة. مثلما حرص السيناريو على تطعيم المشهد بملامح من كوميديا الشخصية، قدمت الموسيقى تنوعا مدروسا من الجمل والتوزيعات القديمة والحديثة والمرحة على آلات مختلفة تنتمى إلى عصور متباينة من خارج ومن قلب هوية المجتمع الكورى. أما المونتاج فقد كان بالفعل واحدا من أهم أبطال هذا الفيلم، فى عثوره على الكثير من الحلول الإبداعية تحت قيادة المخرج سواء فى التنقل بين حدود المشاهد المختلفة، أو إسقاطها عند اللزوم وتجميد اللحظات المرتقبة الهامة وما أكثرها، ثم الانقلاب بدرجة عكسية تماما للقطع وصنع سياق بسرعة تفوق الريح فى ذروة احتدام المشاهد القتالية بإيقاع لا ينفلت أبدا..

كنا نتوقع توغل الفيلم داخل البنية السياسية بشكل أكبر متواز مع الناحية العاطفية ليكتسب ثقلا أكبر، لكن يبقى فى النهاية هذا الفيلم الكورى علامة فنية هامة تستحق المشاهدة مرة ومرات على الأقل للاستمتاع بهذه الباليته المزدحمة بعناصر فن السينما الجميل.. (٥٨٢)

## "The Holiday/الإجازة"

## كيف تفتح صفحة جديدة مع السنة الجديدة؟!!

كيف يبدأ الإنسان سنة جديدة إذا كان لم ينه متعلقاته مع السنة القديمة بعد؟! الأيام مثل دفتر الأحوال.. كراساتها تبدو منفصلة، أوراقها مبعثرة فى حالها، وكأنها لم تتشرف بمقابلة بعضها من قبل.الحقيقة أن كل الأوراق بسطورها وفراغاتها وبياضها وأحبارها وأسرارها متآمرة جميعا على الإنسان تدون له وعليه الصغيرة قبل الكبيرة. وأمامه خياران إجباريان.. إما أن يحل المشكلة، وإما أن يتركها تتعقد أكثر لتلاحقه فى السنة التالية دون كسل أو ملل!

بدلا من التعامل مع أحوال الإنسان فى كل مكان من الأفضل تخصيص مجهوداتنا لرصد وتحليل الحياة المرتبكة التى يحياها رباعى أبطال الفيلم الأمريكى "الإجازة /The Holiday" ٢٠٠٦ إخراج نانسى مايرز، هذه السيناريست والمخرجة الأمريكية المتميزة التى قدمت من قبل ثلاثة أفلام ناجحة كمخرجة وهى "مصيدة الآباء" ١٩٩٨ و"رغبات نسائية" ٢٠٠٠ و"مجنون فى الحب" ٢٠٠٣، بالإضافة إلى أعمالها الأخرى التى تولت فيها مهمة كتابة السيناريو والإنتاج. جدير بالملاحظة هنا أن منحنى النجاح لهذه الفنانة يرتفع بثبات وبخطوات واسعة بمرور الوقت تكتسب القوة والثقة والقدرة وبراح الخيال وملكة القبض على أدق التفاصيل الصغيرة، وتوظيف ما حولها كعلامات مرئية سمعية تحمل الكثير من الدلالات والإحالات، باستخدام منهج تقنى يتعامل باحترام ووعى وتواضع وصداقة مع الدراما المطروحة لتقديم رؤية إنسانية جريئة لا تخاف من المكاشفة، تعرف هدفها جيدا ووسائلها للوصول إلى ما تريد ببساطة وهدوء وقوة دفع من المشاعر القوية، التى تفرج عن نفسها فى كل فيلم أكثر من سابقه.

فى البداية نقول إن هذا الفيلم يعد من أرقى الأعمال التى تم عرضها فى السوق السينمائى المصرى عام ٢٠٠٦. هناك أفلام نصفها بالممتعة وأخرى نصفها بالقوية، لكن هذا الفيلم نجح فى أغلب الأحوال أن يبقى المتلقى فى مقعده يقدم له منظومة محكمة من الكوميديا والعلاقات الإنسانية العميقة والتركيبات النفسية المتعددة الطبقات والأسرار والدهاليز والتفسيرات، مما جعله يجمع بين القوة والمتعة؛ فأصبح فى النهاية فيلما يتميز بالذكاء الفنى فى الطرح والمعالجة والتقنية. إذا كان هناك الكثير من مناطق القوة فى هذا الفيلم، فعلينا العثور على نقطة بداية حتى نركز مجهوداتنا فى ملء سلة واحدة مع كثرة الشخصيات والأماكن والأزمنة، وقد وجدنا مفتاح البداية فى قدرة سيناريست ومخرجة هذا الفيلم على رسم ردود أفعال الشخصيات بحساسية ومكر تحسد عليهما، وهو ما ساهم فى رفع مستوى العمل وبالتالى استقبال وتواصل جموع المشاهدين حولنا للعديد من تفاصيله الصغيرة باندماج واضح وانسجام متفرج يبحث عن الفن الجميل..

ليس المهم هو كم الخيوط فى العمل، الأهم هو كيفية إسدالها بالتدريج وبانتظام.. فى البداية أوهمتنا السيناريست والمخرجة نانسى مايرز أن الكاتبة الصحفية الإنجليزية الشابة أيريس (كيت وينسليت) هى وحدها بطلة هذا

الفيلم؛ لأنها تسرد لنا بصوتها آراءها المتعددة عن علاقات الحب بمختلف الأشكال والأحوال، لكنها توقفت كثيرا بكل تصميم وحزن على نوعية الحب من طرف واحد، وكيف أنه باختصار شديد جدا عذاب فى عذاب إلى الأبد.. بعد لحظات معدودة فى هذا الفيلم الذى يحافظ على إيقاعه الداخلى باهتمام من البداية إلى النهاية، أدركنا بالتجربة العملية أن الفتاة الجميلة أيريس لم تكن تكتب من الخيال، بل كانت مرارة كلماتها مستقاه من تجربتها الواقعية فى حبها الرهيب لزميلها الكاتب والمؤلف الإنجليزى جاسبر(روفوس سيويل) الذى حيرنا لحظات فى كيفية استقباله لفيضان هذه المشاعر الكريمة جدا.. من خلال عدد قليل جدا من المشاهد أكثرها صامت يراقب النظرات والهمسات واللمسات والأفعال وردود الأفعال بين أيريس وجاسبر وأصدقائهما وزملائهما أثناء حفل الكريسماس المقام بمقر عملهما فى إنجلترا، قدمت لنا المخرجة نانسى مايرز ما يشبه فيلما روائيا قصيرا مع مدير التصوير دين كاندى ومونتير جو هاتشنج والمؤلف الموسيقى هانز تسيمر، وراحوا جميعا يتنقلون بين هنا وهناك من وجهة نظر أيريس المحبة الحزينة المترددة الصامتة، يقدمون لها كل الدلالات البصرية والسمعية فى التعاطف والتوحد، مع ترك مساحة بسيطة مؤثرة غير محسوسة للتعامل مع الأمر ببعض الموضوعية بعيدا عن قيود التوحد الكامل الذى يحجب الحقائق، لكى نرى الصورة من بعيد على حقيقتها مثل الكثيرين ممن حولها. وأخيرا انقلب الإحساس إلى أمر واقع وحدث ملموس، عندما تم إعلان خطوبة جاسبر على زميلة أخرى فى العمل لا نعرفها ولا يهمنا معرفتها على الملأ، لتخترق الكاميرات أيريس التى تقف مصدومة وحيدة معزولة وسط حشود البشر التى لا تراها، وتختفى لتغرق فى دموعها تشيعها نظرات جاسبر المحيرة، لينتهى هذا الفيلم الروائى القصير جدا نهاية ساخنة جدا..

حتى هذه اللحظة كنا نعتقد أن بطلى الفيلم هما أريس وجاسبر، وأننا سنظل قابعين بين معالم إنجلترا لنتعامل مع الطبيعة الإنجليزية الصرفة، وإذا بالمونتاج ينقلنا نقلة فجائية حضارية بدون أى سابق إنذار لنجد أنفسنا داخل منزل ثرى تماما ونكتشف أننا داخل الولايات المتحدة الأمريكية، وأننا نشهد على معركة ساخنة تلقى فيها الشابة الجميلة أماندا (كاميرون دياز) بكل متعلقات حبيبها من أحذية وملابس وخلافه فى وجهه، وهى تصرخ فيه بأعلى صوتها تتهمه بخيانتها مع موظفة صغيرة جدا عندها وتطرده من منزلها الرهيب شر طردة، وتتواصل المعارك عبر الحجرات وعلى السلم وعبر البلكونات وعلى حشائش الحديقة، لتخبرنا فى النهاية أن أماندا شخصية حادة جدا معتادة على فشل علاقاتها الغرامية. هى لا تلتفت إلى نفسها ولا تبرع فى الحب بقدر براعتها فى مهنتها وإدارة شركتها لتصميم إعلانات الأفلام السينمائية الأمريكية. كما أنها مصابة بنوع غريب جدا من جفاف العواطف، ينعكس لاإراديا على جفاف دموعها التى لم تنهمر من عينيها منذ سنوات طويلة توازى نصف عمرها تقريبا. أى حجر كبير هذا الى يقف فى طريق إنسانيها بهذا الشكل المتوحش؟!! كالعادة انتهت المعركة الكلامية نهاية ساخنة جدا، وتكررت نفس القصة وأسدل الستار على الفيلم الروائى القصير الثانى حتى توقفنا بيننا وبين أنفسنا لحظات لنتساءل: ماذا تريد منا نانسى مايرز وإلى أين ستأخذنا؟؟

قبـل أن تجيبنـا أحـداث الفـيلم علـى هـذا التسـاؤل نضـع أولا بعـض الخطـوط الحمراء، التى ستظل علامة فارقة معنا حتى نهاية العمل وستريحنا من الإسهاب فى تفاصيل كثيرة.. الانتقال بين هذين العالمين بقدر ما كان يحمل خطوطا درامية مشتركة، بقدر ما يحمل أيضا خطوطا مختلفـة أساسـية تنبـع مـن اخـتلاف بنيـة التركيبة الدرامية بين أيريس وأمانـدا مـن ناحيـة، وجاسـبر والحبيـب المطـرود مـن ناحية ثانية. كما أن المخرجة تعاملـت بحرفيـة عاليـة طبقـا للفـارق التلقـائى بـين طبيعـة ومتطلبـات ومسـتلزمات وواجبـات وأجـواء وروح البيئـة الإنجليزيـة والبيئـة الأمريكية.. فى الكادر الإنجليزى تمهلت الكاميرات كثيرا مع أيـريس وتفاهمـت مـع المونتاج على عرقلـة الإيقـاع احترامـا لأحزانهـا ومشـاعرها، وصـاحبتها موسـيقى شجية حانية تناغمت مع إيقاع كلماتها المتأنى نوعـا مـا والمهذبـة الألفـاظ كثيـرا، مستغلة المساحة الكبيرة التى منحتها لها أيريس الغارقـة فـى صـمتها وتأملاتهـا معظم الوقت. فى الكادر الأمريكى انقلبت كل هـذه الأدوات إلـى مترليـوز لا يهـدأ، وتعب الكل كثيرا فى ملاحقة المعركة الضارية الدائرة على أشـدها بـين الحبيبـين بمنطق الإيقاع الأمريكى الشديد، ومعها تراجـع مسـتوى الكلمـة المنطوقـة بعـض الشـىء، وفاضت بالكثير مـن الشـتائم والأوصـاف الضـرورية لمثـل هـذه المعـارك.. بصعوبة بالغـة حاولـت الجمـل الموسـيقية العثـور علـى أى ثقـب إبـرة لتتـنفس وتسـمعنا صوتها، لكـن هيهـات إذا كانـت أمانـدا تـتكلم بسـرعة مليـون كلمـة فـى الدقيقـة حتـى أنهـا تقريبـا لا تسـمع نفسـها! هنـا نصـل إلـى أهـم مسـاحتين مشـتركتين بين المشـهد الإنجليزى وقرينه الأمريكـى.. الجميلـة أيـريس والجميلـة أماندا اللتـان لا تعرفـان بعضـهما الـبعض تتمتعـان بشخصـية قويـة مـؤثرة تمامـا إلا قليلا، وهذا النقص يؤدى بنا بالتبعية إلى النقطة الثانية أى السـبب، وهـو انقطـاع الصلة بين كل واحدة منهما وبين نفسها.هى لا تسمعها ولا تراهـا ولا تكلمهـا ولا تصادقها ولا تعترف بمنطقة ضعفها ولا تستمتع بمنطقة قوتها..

بما أننا وصلنا إلى هـاتين النقطتـين بالتحديـد، نسـتطيع قبـول مصـادفة تبـادل أماندا وأيريس محل إقامتهما على مدى أكثر من أسبوع عبر الإنترنت، ودخول كـل واحدة منهما فى تجربة مختلفة تماما مع بشر جدد حتى تعـود إلـى نفسـها مـن جديد.. المسألة ليست مجرد تبادل أماكن، بل إنها لم تكـن تصـلح مـن الأصـل إذا لم تتوفر خطوط مشـتركة بمـا يكفـى بـين العـالمين، حيـث اتضـح فـى النهايـة أن السيناريسـت والمخرجـة نانسـى مـايرز سـعت مـن خـلال الفيلمـين الـروائيين القصيرين فى البداية إلى خلق فيلم روائى طويل واحد، وسعت بعدهما من خلال تبادل أماندا وأيريس عالمهما إلى خلـق عـالم كبيـر واحـد بطلـه هـو الإنسـان أولا وأخيرا، مـع الأخـذ فـى الاعتبـار أن كـل بطلـة اسـتعانت دون أن تقصـد مـن جـراب طبيعتها وبيئتها وثقافتها لتؤثر وتتـأثر بالبيئـة المغـايرة مـن حولهـا. لكـن تظـل قـوة شخصية كل منهما هى الطاغيـة وتحتـاج فقـط إلـى مفتـاح حيـاة يفـك شـفرتها.. وجدت أماندا مفتاح شخصيتها فـى يـد وقلـب الشـاب الوسـيم جراهـام (جـاد لـو) شـقيق أيريس، الذى لم يعرف عن أمر تبادل المنازل شيئا، ونشأت بينهمـا علاقـة متدرجة شديدة الجاذبية من الحب عرفت أماندا فى النهاية أنه عاطفى جدا أرمل وله ابنتان ويبكى بغزارة، وعرف جراهـام أن أمانـدا أغلقـت بالضـبة والمفتـاح علـى مشاعرها ودموعها وضعفها من يوم انفصال والدها المفاجىء عن والدتها، إذ يبـدو أن صدمة الفراق جففت كل الأخضر واليابس من داخلهـا وهـى لا تـدرى. أمـا فـى

مشـهد أيريس فى بلاد الأمريكان فقد جاءها المفتاح علـى مـرحلتين متـداخلتين، الأولى عن طريق الجـار العجـوز والسـيناريسـت القـديم آرثـر (إيلـى والاش) الـذى اعتزل واعتكف ولا يريد حتى الاستجابة لحضور أى حفل تكريم بدعوى العزلة وهـو فى الحقيقة خائف من المواجهـة. والثانيـة عـن طريـق المؤلـف الموسـيقى مـايلز (جاك بلاك) صديق حبيب أماندا المطرود الذى اكتشف خيانة صـديقته، ووقـع فـى غرام أيريس دون أن يدرى وإن كان ببطء شـديد علـى الأقـل مقارنـة بعلاقـة أمانـدا وجراهام فى المدينة الإنجليزية الصغيرة داخل كوخ أيريس الجميل. أخيرا تخلصـت أماندا من عقدة غدر الفراق المفاجىء، أخيرا تخلصت أيـريس مـن عقـدة جاسـبار الذى يلاحقها ويستغلها أسوأ استغلال لصالح كتبه ومؤلفاته. أخيرا سـكتت أمانـدا وتكلمت أيريس!

فى مثل هذا الفيلم الذى يستحق فى واقع الأمر دراسة منفصلة وليس مجرد مقال مهمـا طـال، لا نسـتطيع مطلقـا إغفـال الـدور الإيجـابى الفاعـل الـذى لعبـه تصميم ملابس مارلين ستيوارت وتصميم ديكور الرباعى سـيندى كـار وآل هـوبس وآنا بينوك وديفيد سميث، وكيفية مواءمة الخطوط والمـوديلات لطبيعـة الشخصـية على حقيقتها بما جعلها تبوح بالكثير عن صاحبتها وزادت الصورة ثراء وقوة. لكن ما فائدة تصميم جميل لا يستطيع المخرج توظيفه والإعلاء من شأنه حتى يبقيه حيا مؤثرا طوال الوقت؟ من هنا نعود مرة أخرى إلى وصف الفيلم الذكى الذى أطلقناه علـى هـذا العمـل، ونتوقـف أمـام مثلـين صـغيرين لبيـان ردود أفعـال الشخصـية المختلفـة دون أدنـى تحكـم أو مصـادرة أو قصـدية اسـتعراض.. عنـدما اسـتيقظت أيريس بمنتهى النشاط فى فيلا أماندا بمنتهى السعادة والحيوية والنشـاط لتبـدأ يوما جديدا، فوجئت بجانبها بمظروف قادم من حبيبها السابق الغادر جاسبر الـذى يلاحقها فى كل مكان. فما كان من أيريس إلا أن انزلقت فـى الفـراش مـرة أخـرى وأسـدلت السـتائر وأطفئت الأنوار دون أن تنطق بكلمة واحـدة، لينتهـى يومهـا قبـل أن يبدأ وتنطلق معها ضحكات المتفرجين حولنا متفاعلين مع هذا الاختيـار الـذكى من السيناريست لتجسـيد هـول الصـدمة العنيفـة.. عنـدما شـدت أمانـدا الرحـال لتعود إلى بلادها وهى تجلس وحيد فى التاكسـى تاركـة حبيبهـا جراهـام خلفهـا مباشرة، لم تجد كلمة حب صريحة بسيطة أجمل من دموعها التى سالت وحدها بكل هدوء بعد صيام طويل، ليمطر كـل سـحاب الـدنيا فـى عينيهـا وحـدها وتغلـق صفحة الماضى البعيد، لتبدأ صفحة جديدة بيضاء بنقاء قلب الثلج الأبيض.. (٥٨٣)

## "المقبول/Accepted"

## التعليم المتحضر حرية كرامة إبداع

شـىء سخيف جدا أن يتقدم الإنسان إلى دنيا الأحلام بطلب آدمى بسيط من مبادىء حقوقه، ثـم يصطدم بلافتـة كبيـرة تعلـق علـى بـاب أحلامـه وتعلنـه بكـل قسوة أنه "مرفوض".. هل ييأس؟ هل يحاول ثانية؟ هل يصمم على نفس الحلم؟ هل يبتكر حلم آخر من بنات أفكاره يفصله على مقاسه طالما أن الأحلام الجـاهزة واسعة عليه أكثر من اللازم؟؟!

برغم ما يبدو من بساطة الفكرة ومرح التساؤلات، فإنها فى الواقع قضية هامة تقابل الجميع كل يوم ويتولون حلها أو الهروب منها بأشكال وحيل مختلفة. الجديد هنا أن بطل الفيلم الأمريكى الكوميدى "المقبول/Accepted" ٢٠٠٦ إخراج ستيف بينك لجأ إلى حل عبقرى تماما جديد فى نوعه، ليكتمل العمل فى اتجاه لا يتوقعه المتلقى باستمرار رغم بساطة الطرح الظاهرية، ليقدم الممثل والمنتج والسيناريست ستيف بينك أوراق اعتماده بنجاح فى أول أفلامه كمخرج سينمائى يجيد لغة الكوميديا الصعبة..

لجأ سيناريو آدم كوبر وبل كولدج إلى صنع ورطة واحدة تولدت منها بقية المواقف بالتبعية، ومنها اصطبغت اللحظات والتصرفات والأفعال وردود الأفعال دون قصد بكوميديا الموقف والمفارقات المتوالية؛ لأنها تبتعد من حيث التفكير والتصميم والتنفيذ عن قيود التقليدية والروتين المتبلد الفكر والخيال. الورطة التى وقع فيها الشاب الصغير بارتليبى (جاستن لونج) هى إرسال أوراقه إلى كل الجامعات والكليات الأمريكية لقبوله، لكى يحقق حلمه وحلم والده جاك (مارك دروين) ووالدته ديان (آن كوزاك) وحتى شقيقته الصغرى ليزى (حنا ماركس). المأزق الكبير أن كل الكليات أغلقت أبواب الأمل فى وجهه ورفعت لافته ضخمة مكتوب عليها بالأحمر الثقيل "مرفوض"! الحقيقة أنها ليست أزمة وقتية ستزول بالتدريج، وهى أيضا ليست مجرد قضية شاب لن يستطيع استكمال دراسته، بل المشكلة أن البطل كان يرى أنه من حقه أن يحلم، وأن من حق والديه أن يحلما أيضا طالما أنه قادر على الدراسة والتعليم ويمتلك عقلا مثل البشر صالحا للتفكير.. من هنا لجأ بارتليبى للخروج من هذه الورطة الغريبة إلى تحقيق حلمه بشكل مختلف تماما يتعامل بكفاءة مع إمكاناته هو، وعليه فقد قرر أن يغير لافتة "مرفوض" ويضع محلها "مقبول" من خلال الموقع الأليكترونى الوهمى الذى صممه له صديق طفولته السمين شيرمان (جونا هيل)، الذى تم قبول أوراقه فى كلية هارمون العتيدة. وأخيرا أعلن البطل والديه أنه تم قبوله فى معهد ساوث هارمون للتكنولوجيا الوهمى، إلا فى خيال الطالب المرفوض المطرود من كل أبواب الجنة بكل أسف..

لكن الورطة جرجرت وراءها تلال من الورطات التى لا تنتهى.. عندما طلب والدا بارتليبى زيارة المكان ومقابلة العميد للاطمئنان على مستقبل ابنهما، لجأ البطل المخترع الصغير إلى مبنى قديم مهجور لمستشفى الأمراض العقلية، واستعان بأونكل بن (لويس بلاك) المرح جدا صاحب التعليقات التى لا ضابط لها ولا رابط، حيث تفرغ لمشاكسة الحياة بعدما اعتزل مهنة تدريس الجامعة منذ سنوات طويلة. تعاون البطل مع أصدقائه المجانين جلين (آدم هيرشمان) وهاندز (كولومبوس شورت) ورورى (ماريا ثيار) لتحويل هذا المكان الخرب إلى جنة محتملة لعقلاء يدعون الجنون أو ربما العكس، لكن فاتهم أن الموقع الأليكترونى قد قبل دون أن يدروا مئات من الطلبة الذين أغلقت فى أبوابهم كل أبواب جنة التعليم فى وجوههم، بعدما اصطدموا هم أيضا بلافتة "مرفوض"، وأصبح الجميع طلبة فى معهد لا وجود له من الأصل!

هل يغلق البطل المصدوم باب الأمل فى وجه زملائه المصدومين؟؟ تفرغ المخرج مع كاتبى السيناريو للإجابة على هذا التساؤل بالتجربة العملية طوال

الوقت من خلال مبدأ بسيط للغاية وهو الإيمان بالرسالة الحقيقية للتعليم؛ فترك بناة المعهد كل فرد يفعل ما يحلو له ليعبر عما يجيش فى نفسه ولا يستطيع أن يخبر به أحدا.. هناك من يحب الرياضة وهناك من يحب الطهى، وهناك من يحب رياضة اليوجا والتركيز وفعل لا شىء، وهناك من يحب الغناء، وهناك من يحب الاستمتاع فى الشمس وهكذا. أخيرا أتيحت لكل إنسان الفرصة أن يعبر عن نفسه ويفعل ما يغوى، ليعقد مع الدنيا اتفاقا علنيا أنه مقبول فى رعاياها بعدما رفضه الجميع حتى أقرب الناس إليه، والنتيجة حياة علمية اجتماعية رياضية نفسية صحية مثالية مزدحمة بالأوراق وخالية من الأحقاد.. من خلال استعراض العديد من الأنماط البشرية دخل الفيلم بمهارة وهدوء، فى سلسلة من مواصفات كوميديا الشخصية التى أضحكت الكثيرين حولنا طوال الفيلم. جاء اعتماد الفيلم على أبطال شباب فى غير صالح العمل نسبيا من الناحية التجارية، لا يوجد اسم نجم أو نجمة الشباك الجاذب للجمهور بما يكفى، لكن الفيلم مع ذلك حقق نجاحا فنيا لم يكن متوقعا فاق المرحلة المتوسطة بالقياس لقلة خبرة الممثلين والتجربة الأولى للمخرج ستيف بينك. لم يغرق الفيلم فى إيقاعات الملل حيث قام بتفريع خطين آخرين للصراع الدرامى، من خلال علاقة الحب الجميلة التى نشأت بين البطل بارتيليبى وبين الشابة الجميلة مونيكا (بليك لايفلى)، التى اكتشفت خيانة زميلها الطالب هويت (ترافيس فان وينكل) فى كلية هارمون العتيقة، ومن خلالهما اندمج الفيلم فى طرح صراعه الفكرى الحقيقى بين مؤيدى نظام التعليم الجديد، ومؤيدى نظام التعليم العتيق من أمثال هويت وعميد كلية هارمون المتكبر المتبجح فان هورن (أنتونى هيلد)، وهو ما وضح فى المناظرة النهائية العلنية التى دارت أمام القضاة وكل المتهمين والمدانين والمدافعين والمؤيدين والمعارضين المنتمين إلى أجيال وعقليات مختلفة..

نجح المخرج ستيف بينك فى قيادة المؤلف الموسيقى ديفيد شومر والمونتيرين ناثان جودلى وسكوت هيل ومدير التصوير ماثيو إف. ليونيتنى لتقديم فيلم مرح تماما، يطرح قضية كبيرة فى ثوب معالجة بسيطة سلسة لا تتفلسف ولا تصادر على الآراء وتترك الحرية بموضوعية لنتائج التجربة بكل أوهامها وقسوتها وحلاوتها. حافظ المونتاج فى سياق قوى على روح الحرية السائدة، وصنع فارقا شاسعا بين هذا العالم الفوضوى ونقيضه العالم الاستاتيكى المقيد لكلية هارمون. واستطاعت الكاميرات بمهارة استيعاب هذا الجمع الغفير من البشر باستمرار لتعبر عن قوة واتحاد هذا العالم، وجسدت الموسيقى الخفيفة روح الفكر المتجدد بنفس مفهوم البساطة والعمق والتدخل المنطقى كجزء أساسى من صخب هذا العالم. وشكّلت مع ألوان وموديلات ملابس جينيفييف تيريل منظومة علامات صوتية مرئية متحركة، لا مانع أن تكون غريبة وبراقة وأحيانا نشاز فى الوقت نفسه، إيمانا منها بأن طاقة العلم تولد فى لحظة الاختيار والقدرة على ممارسة الأحلام وصنعها.إن لم نمتلك مصباح علاء الدين علينا أن نصنعه بأنفسنا.. (٥٨٤)

## "الرغبة المدمرة/ Match Point"

## الحظ السعيد وراء تعاسة هذا الرجل؟!!

إذا كنت محظوظا فى لعبة التنس، فستصطدم الكرة بالشبكة وتسقط فى ملعب خصمك فى منطقة مستحيلة، وتكون النتيجة الوحيدة هى خسارته الأكيدة لهذه النقطة الفاصلة. أما إذا لم تكن من أصحاب الحظ السعيد، فستسقط الكرة فى ملعبك أنت وفى المنطقة المستحيلة أيضا، وتكون النتيجة الوحيدة هى خسارتك الأكيدة لأهم لعبة حرجة فى المباراة.المكسب والخسارة هنا حسبة قاتلة فى منتهى الأنانية لا تقبل القسمة على اثنين أبدا..

مباراة التنس التى نقصدها هنا ما هى إلا استعارة رمزية مجازية للعبة البشر أمام بعضهم البعض فى الدنيا كلها.. هذه هى الفلسفة التى قام عليها البناء الفكرى الفنى الماكر للفيلم القوى "الرغبة المدمرة /Match Point" ٢٠٠٥ إخراج الفنان الأمريكى الكبير وودى آلان، وهو عمل إنتاج مشترك بين إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية ولوكسومبورج، ويستغرق زمن عرضه على الشاشة ساعتين وست دقائق كاملة. رشح هذا الفيلم الكبير فى العام الماضى لجائزة أوسكار أفضل سيناريو كتب مباشرة إلى السينما، بالإضافة إلى فوزه بخمس جوائز سينمائية هامة وترشيحه إلى تسع جوائز أخرى متميزة صبت معظمها لصالح مخرج الفيلم والسيناريست وودى آلان، بينما ذهب القليل منها لصالح الممثلة الأمريكية سكارليت جوهانسون التى تم ترشيحها بقوة كأفضل ممثلة مساعدة عن دورها الممتع المركب فى هذا الفيلم. إذا تحدثنا عن قيمة المخرج وودى آلان ذاته أو أشرنا إلى الكم الهائل من الجوائز التى نالها ورشح إليها، فلن ننتهى فى عدة صفحات لأن المسألة ليست مجرد حصر بيانات دون هدف، لكننا بالفعل أمام فنان سينمائى يمثل حالة متفردة يصعب تكرارها وينتظر الجمهور الواعى أعماله بفارغ الصبر.

نتفق فى البداية على مبدأ عام من ناحية تلقى كافة الأعمال وليس هذا الفيلم فقط، يوضح أن الأحكام المسبقة والأفكار المقولبة التى اعتادت عليها وأدمنتها قنوات الاستقبال عند الإنسان، تؤثر بالسلب بشكل مباشر على عملية تلقى أى عمل مختلف أى اختلاف بسيط عما تبرمج عليخ مخ الإنسان، بفعل تضييق حيز تعامله مع مذاق واحد لا غير، وهذا ما نسميه عملية غسيل المخ الفكرى والاستعمار الثقافى وهو ما نبهنا إلى خطورته مرارا وتكرار. بالتالى يرفض المتلقى أى فكر جديد غير الذى تم حقنه به أياما وليال طويلة! من منطلق احتكار الثقافة الأمريكية بموضوعوتها وتقنيتها ولغتها على العقول بمعظم أفلامها التجارية النكهة، وجدنا بعض الجمهور من حولنا بكل أسف يرفض مشاهدة فيلم "الرغبة المدمرة" لمجرد أن أسلوبه الفكرى يختلف عن السائد، وأن الديكورات والأماكن الطبيعية والمشاهد الخارجية تدور فى مدينة لندن بطابعها الخاص جدا. كما أن لكنة اللغة الإنجليزية الخاصة بالبريطانيين تختلف كثيرا عن الأمريكيين، مما أثار حفيظتهم وضحكاتهم لأنهم لم يجدوا ما يبحثون عنه؛ فأصدروا حكما غيابيا حتى قبل المشاهدة بالامتناع عن القبول بمنطق المصادرة على ما لا يعرفونه

كى لا يكون بابا للتفكير من جديد؛ لأنهم أصبحوا أسـرى التبلـد والتحجـر مبتعـدين عن منطق الصفحة البيضاء التـى تتفاعـل مـع كـل جديـد مـن بـاب التجربـة وحـب المغامرة الذهنية والتحدى الفكرى. فما بالنا إذا كان الفيلم قويا صعبا ولمخرج مثل وودى آلان؟!

نحـن لـم نقـل إن الفـيلم صـعب أو غـامض أو مسـتعص علـى الفهـم، لكـن السيناريو الذى وضعه المخرج باقتدار يقوم فى الحقيقة علـى لا شـىء.. بمعنـى أنه لا توجد أحداث بالمعنى المفهوم حتى يستطيع المتلقـى أن يحكيهـا لجـاره أو لنفسـه، ولا توجـد لحظـة براقـة بعنـف علـى السـطح تمثـل الـذروة مثـل فـيلم المغامرات والأكشن على سبيل المثال. بالتالى نحن أمام بناء فنى منمـق تمامـا يعتمد على أسلوب الفسيفساء، الذى يجمـع الـذرات المتنـاثرة مـن هنـا وهنـاك، ليشـكل فـى النهايـة لوحـة فنيـة قويـة تعتمـد بشـكل كبيـر علـى تشـريح هائـل لمجموعة منتقاة متشابكة من النفوس البشرية المعقـدة، أدت فـى النهايـة إلـى وقوع جريمة كشف المخرج من البداية فيها عن القاتـل وعـن كيفيـة تنفيـذها مـن ناحية الخطوات الظاهرية؛ لأن كل هذا مجرد نتيجة لكل ما سبق. الأهم فى هـذه النوعية من الأفلام هـى شـبكة الـدوافع التـى تحـرك المراكـب السـائرة فـى كـل اتجاه، وتأويل لحظات تصالحها ولحظات خصامها بعيدا عـن سـطح النتـائج الفعليـة مثل تحقق وقوع جريمة قتل.إن التعامل مع النتائج النفسية الداخليـة أمـر مختلـف تماما..

برغم أن شبكة العلاقات الدرامية مختلطة ومتقاطعة بشكل حاد يصعب فصـله، فإننا سنركز هنا على تحليل التركيبة الدرامية لرباعى الشخصيات الرئيسـية التى تخطط والأساسية التى تنفذ، لنتفاعل بشكل أعمق مع طبقات هذا العـالم الـذى سـندخله مـن أول المظلـة العامـة حتـى آخـر نقطـة علـى أرض القـاع.. المحـور الرئيسـى الـذى سـتدور حولـه ومعـه ومـن خلالـه كـل الخيـوط هـو مـدرب التـنس الأيرلندى الشاب كريس (جوناثـان رايـس مـايرز)، الـذى التحـق بالعمـل فـى أحـد نوادى مدينة لنـدن، ومـن حسـن حظـه أنـه اقتـرب مـن الشـاب الإنجليـزى الثـرى الوسـيم تـوم (مـاثيو جـوود) الـذى يتلقـى الآن تـدريبات التـنس علـى يـد كـريس، بمنطق حياة الطبقة الأرستقراطية الإنجليزية الرفيعة من الناحية المادية والثقافية أيضا. كانت هذه العلاقة هى بوابة الدنيا الواسعة جدا التى سيرمح الشاب كريس داخلها بكل قوة، خاصـة بعـدما وقعـت الشـابة الجميلـة الرومانسـية كلـو (إميلـى مورتيمر) شقيقة توم فـى غـرام كـريس مـن أول نظـرة بـدون أى مقـدمات، وهـى التى تعمل بكل اجتهاد وعشق فى تنظيم المعارض الفنية المختلفة وتعتبـر بحـق موسوعة فنية متحركة منبهرة مندهشة، لا تخشـى التعامـل مـع أى فـن أو فنـان جديد من أى جنسية أو مدرسة أو اتجاه. هى مثل عائلتها تـؤمن أن الفـن الرفيـع هـو غـذاء الـروح الـذى لا غنـى عنـه أبـدا، بالتـالى يواظبـون جميعـا علـى حضـور المعارض الفنية والأوبرات والباليهات والعروض المسرحية والغنائية وكافة الأنشطة الفنية بعشق حقيقيى، دون اصطناع أو محاولـة رفـع لافتـة الوجاهـة الاجتماعيـة أمام الجميع فى مجتمع الأثرياء. من حسن حظ كريس للمرة الثالثة أن الأب رجـل الأعمال الثرى أليك (برايان كوكس) رجل حكيم متفتح لا يضيع وقتـه فـى مفـاهيم الفوارق الطبقية البالية، هو لم يمانع أبدا فى ارتباط ثم فى زواج ابنته الثريـة جـدا

من كريس الفقير جدا، بعدما منحه وظيفة رفيعة المستوى فى شركاته وأثبت فيها كريس تقدما إداريا ماليا عظيما فى زمن قياسى. بالتالى استطاع المدرب المحظوظ اختراق حصون الأم المتسلطة إلى حد ما السيدة إليانور (بنيلوبى ولتون) أيضا، وانحصر دورها مثل كل أم فى العالم فى انتظار قدوم حفيدها إلى الدنيا بفارغ الصبر.. من هنا نحن نتعامل مع شريحة متفتحة واعية من الطبقة الأرستقراطية الإنجليزية، تؤمن بالجديد وتحب المغامرة ولا تصدر أحكاما مسبقة وتدرك أهمية المستقبل، تركز كل اهتمامها فى إسعاد نفسها وكل أفرادها بمنتهى الهدوء والحب. أى أنهم نجحوا فى أصعب اختبار يتعرض له إنسان، عندما تعاملوا مع المال كوسيلة لتحقيق الحرية والسعادة دون أن يتحولوا إلى عبيد للجنيه الاسترلينى الذى يملكون منه الكثير جدا..

إذا اعتبرنا أن الأم والأب المختلفين فى الظاهر وحدة واحدة قوية للغاية كنموذج حقيقى لمنظومة مستقرة ناجحة، فلنتوقف بكثير من التأنى أمام التركيبة الدرامية للعضو الرابع فى دائرة العلاقات الدرامية الفاعلة، وهى الشابة الجميلة الشقراء الأمريكية نولا (سكارليت جوهانسون)، هذه الممثلة الأمريكية التى تبحث عن أى فرصة لتقديم وإثبات موهبتها فى لندن، لكنها دائما تضيع أمام الاختبارات المتوالية بسبب توترها الشديد وعدم ثقتها بنفسها بما يكفى. لقد تواجدتفى هذا العالم المنغلق على أصحابه بقوة؛لأنها حبيبة توم الذى كان ينوى الارتباط بها رسميا فى أقرب وقت، لكن اعتراض الأم على أسلوب حياتها ومنهج تفكيرها وبناءها النفسى وقف حجر عثرة أمام هذه العلاقة من ناحية. كما اتضحت معالم المشكلة الأسوأ عندما وقع الشاب الأيرلندى كريس فى غرام الأمريكية نولا من أول نظرة مع حبه لكلو أيضا! وقد زاد جنونه بنولا بعد زواجه من الجميلة كلو وانفصال توم عن نولا، وإصراره على مطاردة الأمريكية فى كل مكان ليقيم علاقة معها. أما هى فحائرة بين الاستجابة له والهروب منه وهو المتزوج ممن يحب. وقد استعصى الأمر على الحل عندما تعثر الزوجان كريس وكلو فى الإنجاب لأسباب نفسية بحتة عند كريس لا تعرف زوجته عنها شيئا، حيث كان فى هذه الفترة فى قمة سعادته مع حبيبته نولا. لكن كل هذه السعادة المزدوجة انقلبت رأسا على عقب عندما أخبرت نولا حبيبها بالجنين الذى تحمله الآن، وخيرته بين الارتباط الأبدى بها وإخبار زوجته التى أنجبت الآن بالفعل، أو لتخبرها هى وتفض كل هذا المأزق بقنبلة واحدة. لكنها قنبلة فاصلة مثل النقطة الأخيرة فى مباراة التنس. إماتهدم كل طموحات كريس الفقير سابقا من الناحية العاطفية والمادية والاجتماعية فى مقابل احتفاظه بحبيبته الأمريكية التى يحبها من كل قلبه، وإما يحتفظ بكل الكنوز التى وصل إليها إلى الأبد مقابل خسارته حبيبته التى طاردها كالمجنون فى كل مكان. هنا كان قرار كريس بالتخلص من نولا فى خطة شيطانية بارعة لم يتوقع هو نفسه كل هذا الشر بداخلها.. قد يقول البعض إنها قصة شبه مكررة تذكرنا بالأفلام المصرية القديمة، وهو نفس التعليق الصريح الذى سمعته من بعض الجمهور الجالس حولى فى دار العرض. الرد على هذه النقطة الحيوية يتمثل فى نقطتين.. أولا - إن المعالجة السينمائية وكيفية تقديمها على الشاشة هى الفيصل دائما فى قوة السيناريو والفيلم من عدمه وليست معالم القصة ذاتها. ثانيا - إن النفس البشرية المحيرة تختلف بالطبع عن بعضها البعض بحكم اختلاف المجتمعات والطبقات، لكن هناك

باستمرار أسسا مشتركة بين الإنسان فى كل الأرض فى المشاعر والأحاسيس بصفة خاصة. أما كيفية التعبير عنهما فهذا ما يختلف تماما بين الشقيق وشقيقه المقيمين فى حجرة واحدة..

اعتمد المخرج الكبير وودى آلان فى منهجه الفكرى البصرى فى هذا الفيلم على التفاعل بمهارة مع المقاييس المبدعة بين الكتلة والفراغ فى تنويعات مختلفة، بين ممثل قائم بذاته وكل الأدوات التى أحياها من حوله، مستخدما مستو راقيا من الحوار الذكى المجازى البليغ المتناسب مع مختلف الشخصيات، مع تطور المواقف الدرامية رغم بطء إيقاعها الظاهرى وتجمده عن قصد فى بعض اللحظات الفاصلة.. قام المخرج وودى آلان بإخلاء العالم من حول كل الشخصيات تقريبا، حتى أننا نادرا ما كنا نرى صديقا أو صديقة لأى من الشخصيات الأربعة أو حتى موظف فى شركة الأب، رسم المخرج الخط البيانى للشخصيات حتى تتفرغ لبعضها البعض فقط، بمنطق أن عالمهم مزدحم جدا من تلقاء نفسه وهذا يكفى. كان هدف المشاهد القليلة التى ظهرت فيها كشخصية ثانوية ملء الفراغات التشكيلية داخل تفاصيل الكادر من ناحية إذا احتاج الأمر ذلك، وأيضا للتعريف ببعض الملحوظات الصغيرة عن الشخصية، أو لكى نسمع بعضا من صوتها الداخلى المكتوم فى هواجس التفكير وخلافه، كى لا تغرق أى شخصية ولا يغرق معها المتلقى فى ملل الصمت الرهيب، ونحن نعيش فى بناء درامى يقوم على التعامل مع الباطن بنسبة كبيرة جدا للتعامل مع الظاهر خاصة من جانب كريس، الذى يحرك كل الخيوط بين يديه ولا أحد يدرى.. ربما تكون هذه مشكلة إبداعية أو بمعنى أدق تحديا بصريا طوال الوقت لمدير التصوير ريمى أديفاريسن مع مونتاج آليسا ليبسلتر، حيث لا يوجد حدث بالمعنى المفهوم كما ذكرنا، مع تراخى حركة الشخصيات بمرور الوقت خاصة الثنائى كريس وزوجته كلو بسبب الفتور التى لم تدر له هى سببا، بعكس هذه الحيوية الظاهرة فى زوايا التصوير وأحجام اللقطات لتجسيد منتهى السعادة التى عاشها الثنائى كريس ونولا لحظات قصيرة. ثم زاد المخرج من تعقيد الأمور أكثر عندما قام بسحب شخصية توم مع زوجته الجديدة بعد تقليص دوره دراميا، وترك الثلاثى الزوج والزوجة والعشيقة فى مواجهة بعضهم البعض بشكل غير مباشر طوال الوقت، مع تراجع دور الحوار من الناحية الكمية بين كريس وزوجته كلما تعقدت الأمور، ولتحل محله بالتدريج نوبات من الصمت الكبير العميق حمّلت الممثلين عبئا كبيرا ومسئولية ضخمة فى توظيف الأدوات التعبيرية لديهم. من الناحية التشكيلية داخل الكادر إلى جانب الممثلين جاء تصميم الملابس لجيل تايلور شديد الأناقة والعناية والكلاسيكية أحيانا كثيرا، بالتناسب مع عراقة هذ العائلة وظهورهم فى مناسبات اجتماعية كثيرة. كما لعب تصميم ديكور كارولين سميث أحد أهم أدوار البطولة فى هذا الفيلم على مسوى التصميم ثم التوظيف للمخرج؛ لأن المسألة ليست مجرد اختيار قطع ديكور فخمة بقدر ما هى أصالة الذوق وسيطرة الشخصية الإنجليزية على الحدث، وترك فراغات هائلة فى المنظور من حيث المساحات الشاسعة الخالية من الديكور، أو من حيث المنظور الخلفى لشقة الزوجين كريس وكلو ليكون الزجاج الشفاف جدا هو الخلفية القريبة، التى تكشف وراءها مساحة هائلة جدا ومن ارتفاع شاهق لمدينة لندن، التى لم تغب عنا طوال الفيلم بقوة شخصيتها على قلة المشاهد الخارجية الملحوظة. بالتالى لعب

المخرج باستمرار على التعامل بحرفية عالية لغزل ونسج هارمونى بصرى فكرى فى منظور الكتلة والفراغ، فى قلب البناء التشكيلى للكادر البراق الثرى تماما فى دلالاته وعلاماته الموحية المتعددة التأثير والتأويل..

من حسن حظه جدا أنه لم تثبت على كريس جريمتى قتل نولا وجارتها العجوز التى قتلها هى الأخرى للتمويه، ليفوز بنقطة المبارة الفاصلة بالمصادفة البحتة. كما قال توم: "ليس المهم أن تكون ناجحا، الأهم أن تكون محظوظا فى هذه الحياة بما يكفى..". ونتساءل نحن: هل سيترك شبح نولا والجارة العجوز ضمير كريس فى حاله لينعم بجريمته الكاملة التى تحققت بالفعل؟؟! (٥٨٥)

## "تحدى السحرة/The Prestige"

## جنون الطموح يشعل النار فى الجليد!

ليس المهم فى لعبة أى حاوى إيهام المتفرج ولا إجراء الحيلة ذاتها، الأهم هو المرحلة الثالثة فى أى لعبة وهى ما يطلقون عليه "كشف المستور"..

هذا المسمى هو الترجمة الصحيحة الدقيقة لعنوان الفيلم الأمريكى الإنجليزى "تحدى السحرة/The Prestige" ٢٠٠٦ إخراج الإنجليزى كريستوفر نولان، رغم الاسم التجارى المختار لهذا الفيلم حتى يتناسب مع أذواق الجمهور المختلفة، ورغم الترجمة الشائعة للكلمة بما يقترب من الكبرياء والكرامة. أهم ما يميز هذا الفيلم أنه لا يترك المتلقى فى حاله لحظة واحدة، هو يمتلك القدرة على جذب انتباهه من الألف إلى الياء بفعل منظومة ماهرة فى كيفية الحكى والسرد، التى تعتمد على التداخل الزمنى وتتطلب نوعية من المتلقى الإيجابى قوى الملاحظة وواسع الصبر. إذا استعرضنا أعمال المخرج كريستوفر نولان سنجدها أعمالا قليلة لكنها متميزة، مثل فيلمه "باتمان يبدأ" ٢٠٠٥ و"الآرق" ٢٠٠٢ وغيرهما، ويتميز الاثنان بكونهما أفلاما صعبة لها منهج غير تقليدى من ناحية القضايا المختارة والمعالجة السينمائية ومنهج الخلق البصرى، خاصة من ناحية التصوير والإضاءة والمونتاج المركب، فيما يتناسب مع تصوير شخصيات مثيرة تدخل بالمتلقى فى عوالم جديدة لها خصوصيتها المستقلة المتفردة.

عالمنا هذه المرة هو عالم السحر والسحرة وكواليس صنع اللعبة قبل تقديمها للجمهور والاستمتاع بنتيجتها النهائية، فيما يعطى ميزة للمتلقى حيث يمتلك مفتاح حل اللغز قبل متفرج الشاشة الصغيرة. أحيانا أخرى يضعنا المخرج مع شريكه فى السيناريو جوناثان نولان فى عملهما المأخوذ من رواية المؤلف الإنجليزى كريستوفر بريست، فى حالة تتساوى مع متفرج المسرح دخل الشاشة الصغيرة لنقوم معا برحلة بحث جماعية بدافع الفضول والتحدى عن حل مفتاح اللغز، وهو الدافع النفسى الدائم عند المتلقى الذى تقوم عليه أصغر وأعقد فزورة معا. من السهل علينا القول إننا نتعامل مع عالم السحرة ونستكمل سرد الخيوط بكل بساطة، لكننا سنخسر كثيرا إذا لم نفرق فى البداية وبوضوح بين الحاوى والساحر؛ لأنهما أوضح فى الترجمة العربية عن الإنجليزية.. الساحر

الحقيقى هو الذى يمتلك قدرات خارقة وتعاويذ مثل هارى بوتر ومـن يشـبهه. أمـا الحاوى أو الساحر الصغير فهـو مفلـس مـن كـل هـذا ويعتمـد علـى حيلـة صغيرة وأحيانا ساذجة تجرى أمام أعين النـاس لكـنهم لا يعرفـون سـرها، وبـذلك يسـتمر الغموض وتتصاعد درجة نجاحه.. والنجاح يولد نجاحا وأحيانا أخرى يولد أحقادا تصل إلى حد الهوس فى التنافس يتعدى الخط الأحمـر المسـموح بـه، وهـذا مـا حـدث تماما فى أوائل القرن الماضى وفى مدينة لندن بين الساحر الحاوى روبـرت أنجيـر (هيو جاكمـان) ومنافسـه الرهيـب ألفريـد بـوردن (كريسـتيان بيـل)، والاثنـان كانـا ومازالا يتتلمذان على يـد السـاحر المخضـرم والمعلـم القـدير كـاتر (مايكـل كـين). المثير فى هذا العالم أنه يحمل جديدا كل يوم، وكل ساحر يود كشـف سـر زميلـه حتى يرتاح باله وينطفىء فضوله ليشـعر بالتسـاوى أولا، ثـم يلجـأ بعبقريتـه إلـى حيلة أخرى كى يتفـوق عليـه وينتقـل إلـى مرحلـة الشـعور بالاسـتعلاء والتفـوق. فلسـفة نفسـية بحتة يعرفها جيدا الأبطال الثلاث، لكن بدايـة هـوس الطمـوح إلـى الأفضل جاء هذه المرة على حساب جوليا أنجير (بيبر بيرابو) زوجـة روبـرت، عنـدما اتفقت مع ألفريد دون علم زوجها بقيد يديها بشكل صعب قبل دخولها حوض الماء فى تحد غريب مع نفسـها. والنتيجة أنها خسرت حياتها وحبيبها وكل شـىء أمـام الجمهور فى واقعة محزنة للغاية انقلب معها كل شىء..

مهما استغرقنا فى تفاصيل هذا الفيلم الجذاب وتأويل فلسفته، علينا أن نعرف أولا أن بناءه الدرامى يقوم على منهج الفلاش باك الذى يمزج بين السـرد القليـل والتجسيد الكثير، ثم التعامل بدرجات مختلفة وطبقات متوالية فى سرد الـذكريات من وجهات نظر مختلفة. أحيانا تجسد لنا كيفية كشف السر قديما، وأحيانا أخـرى تجسد لنا كيفية كشف سر قـديم لكـن بعـد وقـت قصير، أو فـى اللحظـة الحاليـة التى نعيشـها الآن. الهدف مـن هـذا كلـه هـو خلـق عـالم زمـانى مكـانى نفسـى متشابك من خلال مونتاج لى سـميث وكاميرات والـى فسـتر وموسـيقى ديفيـد جوليان، لا يهـدف فقـط لكشـف غمـوض مقتـل السـاحر روبـرت أثنـاء قيامـه بلعبـة شـهيرة، ثم اتهام ألفريد بقتله واقتراب موعد إعدامه، لكنه يهدف أيضا إلى تعريفنـا بنسيج الحياة العملية والشخصية للساحرين فى زمن بدأ فيه العلم يغرس أنيابـه الوديعة والشرسـة علـى كـل شـىء. حتـى أن السـيد تومـاس أديسـون الشـهير مخترع الكهرباء الذى لم نره طوال الفيلم، أرسـل أعوانـه ليحرقـوا مختبـر منافسـه السيد تسـلا حتـى لا ينافسـه فـى الكهربـاء! وقـد حـذر تسـلا روبـرت أن هوسـه باكتشـاف حيـل منافسـه سـيؤدى بـه إلـى الانهيـار، كمـا حـذره معلمـه كـاتر أن المسألة لم تعد مجرد الانتقام لزوجته الراحلة، بل أصبحت مرضا غريبا يتخذ الحب والحزن ستارا واهيا له، حتى لو أقر المعلم أنه لا مانع من اتساخ اليـد أحيانـا فـى سبيل هدف أعلى.. فى نفس الوقت الذى اقترف فيه الساحر ألفريـد كـل شـىء فى سبيل تدمير روبرت إلا قليلا، جاء طموحه المجنون على حساب زوجته سـاره بوردن (ربيكا هـال) التـى تعبـت مـن حيـاة الأسـرار؛ فـانتحرت علانيـة فـى معمـل ألاعيب زوجها، وأيضا علـى حساب أوليفيا (سكارليت جوهانسون) مساعدة روبرت ثم ألفريد التى لم تجد أمانا عند الاثنين. من أجمـل حيـل السـيناريسـت والمخـرج العثورعلى شبيه لكل ساحر بالمصادفة أو بفعل وجود تـوءم خفـى، لتصعيد حـدة الإثارة فى كشف غموض الحيل والجرائم، ولتشـخيص القـرين الـداخلى الختبـىء داخل الساحرين المتنافسـين والإمسـاك بالمعـادل الموضـوعى لهمـا مهمـا كـان،

لكنه فى النهاية ضلعا أصيلا منهما. تعاونت زوايا وأحجام الكاميرات مع منهج وتوقيت المونتاج السلس السحرى فى تقديم نسيجا بصريا، كأنه صورة واحدة كبيرة تمتلىء بمربعات صور صغيرة بجانب بعضها وليس وراء بعضها. ما بين تأرجح المصابيح وخفوت الإضاءة فى مرحلة غزل الأسرار والتدبيرات المحكمة، ثم الانتقال الحاد إلى الوهج المبهر أثناء تنفيذ اللعبة وخداع الجمهور، وفى ظل دراسة تاريخية ونفسية دقيقة فى ملابس جوان برجن وديكور جولى أوشيبنتى، حرص المخرج على التلاعب بدرجات تعاطف المتلقى مع كل ساحر، مع الحرص على عدم الوصول إلى مرحلة التوحد الكامل مع أى منهما ولو بدرجات مختلفة.. علمنا الساحر المخضرم كيتر مع الطفلة جيس (سامانثا ماهورن) ابنة ألفريد أن المتفرجين لا يستطيعون كشف حيل الساحر، ليس بسبب مهارته الشديدة، بل لأنهم هم الذين لا يريدون رؤية الحقيقة مع أن السر كله واضح جدا وأبسط من البساطة! (٥٨٦)

## "ليلة فى المتحف/Night At The Museum"

## لقاء تاريخى بين الديناصور الشقى والحارس الوحيد!

يتمنى البشر الأسوياء أن يروا أولادهم فى أحسن حال إن لم يكن أفضل منهم.. لكن كيف يتحقق هذا إذا كان مستوى النجاح عند الأب يساوى صفرا كبيرا؟! كيف يفخر الابن بوالده وهو لم يحقق شيئا يذكر بل ولم يسع إليه من الأصل؟ كلمة "المثل الأعلى" التى تخرج من فم البشر هكذا بمنتهى السهولة هى واحدة من أصعب المهام الفعلية فى تحديات هذه الحياة التى نعيشها..

من حسن الحظ أن الفرصة جاءتنا لنراقب علاقة اجتماعية نفسية على وشك الانقطاع بين الأب الشاب وابنه الطفل الصغير ضمن أحداث الفيلم الأمريكى "ليلة فى المتحف/ Night At The Museum" ٢٠٠٦ إخراج الفنان الأمريكى شون ليفى، الذى قدم من قبل عدة أفلام كوميدية ناجحة من بينها "دستة عيال" ٢٠٠٣ و"متزوجان حديثا" ٢٠٠٣ للسينما، وإن كان عمله فى التليفزيون يحتل المساحة الأكبر فى أعماله. وهو فنان متعدد المواهب يمارس الإخراج والتأليف والتمثيل والإنتاج أيضا.

لا يختلف سيناريو بن جارانت وتوماس لينون المأخوذ عن رواية المؤلف ميلان ترنك عن أفلام المخرج شون ليفى كثيرا. فهو ينتمى أيضا إلى عالم الكوميديا كمظلة عامة احتوى من داخلها كوميديا الموقف والمفارقات ذات المستويات المختلفة وملامح متفرقة من كوميديا الشخصية، لكن المظلة الأكبر التى سنسكنها طوال الوقت هى متطلبات عمل يدور فى قالب آكشن فانتازى، يفجر الضحكات بمهارة باستغلال التفاصيل الصغيرة قبل الكبيرة، فى إطار القدرة على نسج وغزل فتافيت صغيرة تنتمى إلى شخصيات مختلفة، تشكِّل فى النهاية عالما مثيرا بأكمله له خصوصيته الزمانية والمكانية من خلال عدة طبقات ومستويات كما سنرى..

تضم دائرة العلاقات الدرامية مثلثا عائليا قويا متحدا يستمد كل طرف فيه حياته من خلال الآخر. يتكون الضلع الأول من الأب لارى ديلى (بن ستيلر) المنفصل عن زوجته إريكا (كيم رافر)، التى تمثل الضلع الثانى فى المثلث الذى يبدو أننا نطل عليه وهو فى حالة خلل جاهزة متحققة من حيث النتيجة.يرجع سبب هذا الانفصال أو هذا الارتباك الأسرى العاطفى الاجتماعى الذى نود معرفته بدافع الفضول، بصفته الدعامة الرئيسية التى سيمتد على أثرها الصراع الدرامى فى هذا الفيلم ككل، إلى التركيبة الدرامية لشخصية الأب التى لا يختلف اثنان على كونه طيب القلب تماما، كأى مواطن بسيط عاد يشبه أى مواطن آخر تقليدى فى نفس المجتمع أو فى غيره حسب مستويات التماس والتفسيرات الأكثر عمقا. هنا نتوقف أمام مبدأ اختيار الممثل بن ستيلر لقيام بهذا الدور بكل بساطة وتفاعل واندهاش وشبه طفولية، وهو الأقدر على ذلك بما يمتلكه من ملامح عامة جدا تشبه الكثيرين، وقدرات جسدية روتينية لا تدعى القوة السوبر أو الضعف السوبر، مما يدفع المتلقى للإحساس أنه ينظر فى مرآة ذاته بقدر أو بآخر أو مرآة واحد من أقاربه الذى يعرفهم. مادمنا وصلنا إلى مرحلة إحساس المتلقى بالأمان والائتناس بالوجود الداخلى داخل صورة وشخصية الممثل فقد وصلنا إلى أول مراحل التواصل مع هذا العمل وهو التعاطف مع شخصية هذا الأب، الذى يمكنه بكل بساطة أن يكون نموذجا متفردا ومثلا أعلى يتمناه الكثيرون، لولا أنه لا يستشعر قيمة نجاح التركيبة الإنسانية داخله؛ فحوّلها إلى مخالب تدمى قلبه الرقيق وأكياس من الرمال تخفى كل طموحه فى الحياة؛ لأنه فى سجل الناجحين يساوى لاشىء! هذا الأب حصل على مجموع صغير جدا فى تحديات الحياة العملية، والنتيجة أنه لا يستمر فى أى عمل مهما كان بسيطا أو تافها ولو لمدة أسبوع واحد، فى ظل مجتمع لا يرحم من متطلباته التى لا تنتهى، وفى ظل أسرة تبحث عن أب ناجح قوى يصلح كحائط صد أمام مقالب الزمن اللطيفة والسخيفة معا. لكن كيف يدرك الناس قيمته إذا كان هو نفسه لا يدرك قيمة نفسه؟!!

إذا لم ندرك هذه الأزمة الذاتية العائلية النفسية بمستوياتها الفلسفية المبسطة، فسنتعامل مع كل الأحداث القادمة على أنها مجرد مغامرات مضحكة ستؤدى فى النهاية إلى إنقاذ المتحف وكنوزه شكليا وليس دلاليا. لكن المغزى الحقيقى فى هذا العمل هو إنقاذ المواطن البسيط والمحافظة على كنوزه له ولكل من حوله ومن بعده أيضا، هذا إذا كان تأثيره سيمتد إيجابيا إلى آفاق بعيدة. إذا كان المأزق النفسى بين لارى وزوجته السابقة قد انتهى بالانفصال، فهذا لا يعنى أن المشكلة قد حجزت زمانا ومكانا للحكم؛ لأن استمراريتها وتعقيدها مرتبطان بوجود نك (جاك شيرى) ابن لارى الصغير الضله الثالث الحى فى المثلث العائلى، الذى يحزن على والده ويغضب منه لكنه أبدا لا يسخر منه. هذه النقطة غاية فى الأهمية.. حرص المخرج شون ليفى مع كاتبى السيناريو على ترك مساحة موضوعية كبيرة بيننا وبين الشخصية، تسمح بالتعاطف المطلوب فى البداية، لكن سقفها لا يرتفع كى يصل إلى درجة التوحد الكامل والتغييب واختلاق الحجج الواهية والأعذار، فى الوقت نفسه لا يتدنى إلى مرحلة السخرية من هذا الأب الطيب الذى يحصد ذنبه الكبير فى الحياة، وهو أنه لا يعرف نفسه حق المعرفة.إن المعرفة مسئولية لا يتحملها الكثيرون..

عندما التحق لارى بالعمل كحارس ليلى فى المتحف الطبيعى الملىء بالنماذج الطبيعية للشخصيات الشهيرة والحيوانات النادرة من جنسيات مختلفة وبأحجام متنوعة أيضا، لم يقابل أمامه من بنى البشر إلا ثلاثى الحراس القدامى الذين اعتزلوا العمل لكبر سنهم، ومرشدة المتحف الجميلة ربيكا (كارلا كوجينو) التى سينجذب إليها لاحقا، ومدير المتحف الغاضب دائما من جهل الزوار القليلين جدا، وهذه وحدها مشكلة أخرى منحت هذا الفيلم بعدا راقيا كما سيتضح.. كان كل شىء هادئا فى الليل كما توقع لارى النائم فى أول يوم عمل من فرط الملل. بالمنطق من هذا الأبله الذى سيدخل المتحف الطبيعى ليسرق تماثيل شمعية وعظام ديناصور؟!! لكن ما إن دقت الساعة حتى دخل بنا الفيلم فى عالم الفانتازيا التى سيؤسس لها جيدا من خلال مجهودات المشرف على المؤثرات المرئية كيفن بيلى، وفجأة تدب الحياة فى كل شىء فى هذا المتحف؛ فيتحرك الديناصور الرهيب ويدهس أرض المتحف بقدميه الرهيبتين وهو يفتح فمه، لا لكى يفترس أحدا فهو مازال عظاما. كل ما هنالك أن الديناصور اللطيف استيقظ من نومه الطويل ليلعب! فجأة مر أمام لارى المذهول الذى لم يكف عن فتح فمه الواسع تلقائيا دفيليه مشوق جدا من كل العصور، تعرض فيه على مسرح المتحف الفتاة ساشاجاوى (ميزووى بك) قصاصة الأثر التى لعبت دورا هاما فى الاكتشافات الجغرافية فى العصور القديمة، وهناك السيد المكتشف الشهير كريستوفر كولومبس (بيير فرانشيسكو فافينو)، وهناك مومياء الفرعون المصرى أخمن رع (رامى مالك) وحراسه فى كل مكان ومعه اللوح السر الذى يحمل تعويذات خاصة. لعب تصميم ملابس رينيه أبريل دورا كبيرا فى إحياء هذا العرض التاريخى المثير لكافة الشخصيات، بما تحمله وراءها من تركيبة شخصية وخلفية تاريخية اجتماعية ثقافية جغرافية، مثلما شاهدنا الرئيس الأمريكى الأسبق تيدى روزفلت (روبين وليامز) مقداما على حصانه الذى تشرب عدوى الزعامة منه، ومثلما تفاعلنا مع الزعيم الأسيوى أتيلا (باتريك جالاجر)، الذى يقود فرسانه المخيفين وهم جميعا يستمتعون بتعذيب ضحاياهم بأساليب بشعة. من الأفضل ألا نستعرضها كى لا نفسد كوميديا ومرح هذا الفيلم..

ثم ننتقل من عالم الديناصورات الضخمة الرهيب بالتناقض مع عالم الأجساد المعتادة، ومنهما نهبط إلى أسفل كثيرا بخيال واسع إلى عالم الأقزام، لا لشىء إلا لأن مصممى هذا المتحف الثرى اختاروا تجسيد المعارك الهائلة فى جيوش أوكتافيوس (ستيف جوجان) وجيوش قائد رعاة البقر جيديدا (أوين ويلسون) بالحجم الصغير جدا، لرسم صورة هذين العالمين من خلال المفهوم الجمعى، رغم الحرب الشرسة الدائرة بين الفريقين لمجرد الاستمتاع بالحرب دون تفكير. هناك طاقة أخرى هامة لتفجير الكوميديا استغلها المخرج لتصاعد الضحكات كيفا وكما فى هذا الفيلم، تتمثل فى القرد الصغير العفريت المتخصص فى سرقة سلسلة مفاتيح الحارس بكل سهولة وخبث، كأفضل وأجمل لص برىء يسكن فوق غصون الشجر بعقد تمليك أبدى لا ينتهى أبدا، ساهم أكثر من مرة فى توجيه دفة الصراع الدرامى للإعداد لمختلف المفاجآت المنطقية المحبوكة التى تستبقى المتلقى فى مقعده. لم تكن المسألة مجرد رؤية المخرج فى كيفية تعاون مدير التصوير جويلرمو نافارو مع منهج تصميم ديكور لين ماكدونالد لبيان مدى اختلاف أحجام هذه الكائنات فقط، لكن الأهم من ذلك هو كيفية التعامل

بمنهج تشكيلى نفسى جمالى بالارتكاز على شخصية البطل لارى طوال الوقت، دون الانغماس فى استعراض هذه العوالم المختلفة كهدف فى حد ذاته،عندما ينظر لارى إلى الديناصور من أقل نقطة ويتعامل بالعكس من أعلى نقطة مع عالم الأقزام. نحن لا نتوقف هنا بمقاييس هندسية بقدر ما نتعامل مع مقاييس سيكولوجية، تصب كلها فى النهاية على نظرة لارى إلى نفسه هو فى عدد لانهائى من ألواح زجاج المرآة، التى اتسعت أمامه عرضيا لتسأله بمنتهى الوضوح والإصرار وبصوت مرتفع: أين أنت من كل هؤلاء؟ أين أنت من عائلتك؟ الأهم من ذلك أين أنت من نفسك؟؟؟ لا مانع أن يقدم الرئيس الأمريكى السابق روزفلت نصائح تخرج من زعيم يتمنى أن يرى مواطنه زعيما ولو على متحف تماثيل شمع خالدة بأعمالها، وإلا ستذهب كل مجهودات هذا الراحل القابع على جواده فى طى النسيان، إذا كان أحفاده قد وصلوا إلى هذه الدرجة من السلبية والضياع والدونية.. بعد اكتشاف تآمر الحراس الثلاثة لسرقة كنوز الملك المصرى ومعرفتهم بكل ما يحدث يوميا، أصبح على لارى الوحيد سابقا والمحتمى بكل العالم من حوله الآن الحرب قى أربع جبهات مختلفة دفعة واحدة لا تنفصل، لا تتجزأ ولا تقبل التأجيل أو التقسيط.. الأولى إعادة الوئام بين المتعاركين من أبناء الكرة الأرضية الواحدة مهما انتموا إلى عصور مختلفة، وكل له لغته وعاداته وتقاليده ودوافعه وأهدافه ورؤيته واعتزازه الشديد بقوميته. ثانيا - حماية هذه الكائنات من الخروج من المتحف واسترجاعها قبل شروق الشمس، وإلا ستتحول إلى رماد ويختفى التمثال وما وراء التمثال من قيم عظيمة وأعمال جليلة وعصور بأسرها من أول إنسان الغابة. ثالثا - إعلان الحرب ضد الحراس الثلاثة لحماية كنوز الملك المصرى القديم وإنجازات كل الكائنات من حوله. رابعا - المحافظة على هذه الوظيفة البسيطة الصغيرة فى مظهرها حتى يتحول إلى مواطن صالح وأب عظيم بالنسبة لابنه، الذى قدر له أن يشهد كل هذه المعارك مع أبيه فى كل الاتجاهات بعينيه ليفخر به إلى الأبد؛ لأنه هو الذى خطط بعقله ونفذ بيديه.إن كل ما نراه أولا وأخيرا مجرد تماثيل شمعية مسالمة تحمل سيوفا من الماضى، لكنها لا تستطيع تصويبها أوحماية أنفسها أو إيذاء غيرها..

إذا كان مونتاج دون تسيمرمان نجح فى خلق إيقاع بصرى لكل هذه الشخصيات على حدة على أن يكون لارى فى بؤرة الاهتمام الأولى دائما، فقد سار معه على خط مواز المؤلف الموسيقى آلان سلفسترى الذى نجح هو الآخر فى خلق إيقاعات سمعية جمالية كوميدية للمشاركة بإيجابية فى لعبة دمج كل هذه العوالم المختلفة على مر هذا الصراع الدرامى الطويل.

لم تكن أهم نتائج هذه المعركة عودة بحور الود بين الابن الصغير وأبيه أى بين الماضى والحاضر والمستقبل على المستوى الفردى فقط، الأهم من ذلك هو بعث اهتمام المواطنين فى العائلة الكبيرة أى كل المجتمع لزيارة هذا المتحف الثرى، ليعمِّروه بقدومهم وانبهارهم وفضولهم ومعرفتهم وتنويرهم بعدما أبادوه بهجره واحتقارهم له. هؤلاء الزائرون الغرباء هم الوحيدون القادرون على خلق الجسر الزمانى المكانى بين أشتات الكرة الأرضية بأنفسهم، دون انتظار بمنتهى البلادة والكسل ليقيمه الآخر نيابة عنهم! (٥٨٧)

## "ملعب الأبطال/Gridiron Gang"

## ترويض الوحوش المراهقة بسياط كرة الرجبى!

"أنتم هنا لتسيروا على طريقتى أنا. طريقتكم أنتم نتيجتها معروفة وسيئة؛ لأنها هى التى أتت بكم إلى هذا السجن!".. كلمات حادة ومواجهة صارمة بأوامر حازمة ألقاها المدرب على فريقه المكون من مجموعة السجناء المتنمرين المتمردين. ماذا جنى هو من عذاب هذا الترويض؟ ماذا جنوا هم من هذه هطول هذه المنحة المجانية التى أرسلها لهم القدر على رؤوسهم وأرواحهم ليهبهم بكل كرم فرصة أخرى فى هذه الحياة الصعبة؟؟ هذه التجربة المريرة هى الركيزة الدرامية التى قام عليها بناء الفيلم الأمريكى "ملعب الأبطال/Gridiron Gang" ٢٠٠٦ إخراج الأمريكى فيل جوانو..

قبل أن تستغرقنا القراءة التحليلية لهذا الفيلم الملىء باللحظات الإنسانية التى دمعت معها عيون المتفرجين حولنا، نؤكد أولا أن سيناريو هذا الفيلم الذى شارك فى كتابته الثنائى جيف ماجوايرز وجاك فلاندرز مأخوذ بكل صراحة من الفيلم التسجيلى التليفزيونى الأمريكى الذى شاهده المتفرجون بنفس الاسم عام ١٩٩٣ إخراج لى ستانلى. شارك فى كتابة السيناريو العمل التسجيلى أيضا جاك فلاندرز نفس سيناريست الفيلم الروائى الطويل، وقد فاز المخرج ستانلى بجائزة إيمى الشهيرة فى نفس العام عن هذا الفيلم تقديرا لإنجازه الفنى الاجتماعى رفيع المستوى. سعى الفيلم الروائى الطويل إلى التدليل على مصدره المستلهَم وتقديم الشكر له، بعرض مقتطفات من الفيلم التسجيلى فى نهاية الفيلم الروائى بالتقاطع مع أسماء فريق العمل فى تتر النهاية، ولإثبات المصدر الرئيسى المستقى منه الفيلم كقصة حقيقية كانت ومازالت تحدث، لها إيحاءاتها على مستوى المجتمع الأمريكى بكافة طبقاته. المسألة ليست مجرد مباراة فى الرجبى بين فريقين، لكنها معركة شرسة بين كل لاعب ونفسه فى لعبة الحياة الواسعة على مدى أشواط عديدة..

قرر مدرب كرة القدم الأمريكية أو الرجبى الشاب الناجح شون بورتر (الملاكم الأمريكى والممثل روك أو الصخرة) مع مساعده الأسمر الشاب إكزبت (مالكولم مور) تدريب مجموعة من المراهقين والشباب المسجونين فى مركز جوفينيل للتأهيل لرعاية هذا السن بالولايات المتحدة، تحت رعاية مجموعة من المستشارين ومنحهم الفرصة للتدريب على اللعبة وخوض منافسات متنوعة القوة والتحديات مع فرق أخرى فى نفس العمر كصورة مكثفة للطرف الآخر من المجتمع، ليس لكسب بطولات بعينها، بل لتفريغ شحنة غضبهم وعنفهم التى أودت بهم إلى فقدان حريتهم، ليواجهوا أنفسهم بنسخة جديدة أو نيولوك إنسانى فى الطبائع والمشاعر ووجهة النظر فى أنفسهم وفى الحياة، فى محاولة مجدية مثمرة لإعادة صنع بشر صالحين ناجحين بدلا من مجرمين فاشلين محترفين. ومن البديهى أن عملية إعادة الخلق أصعب وأشق بكثير من عملية الخلق الأول من العدم..

ليس من قبيل المصادفة انتماء الغالبية العظمى من مجموعة المسجونين

المراهقين إلى أصحاب البشرة السمراء، مما يضع هذا الفيلم فى درجة أعلى حيث يشير فى دلالات واضحة إلى قضية العنصرية كبعد سياسى اجتماعى أعمق، من خلال التعامل معها من زوايا ورؤى متعددة حسب تطور الصراع الدرامى.

لم تنحصر مهمة مدير التصوير جيف كاتر والمونتير جويل نجرون والمؤلف الموسيقى تريفور رابن فى مجرد استعراض براعة تجسيد المباريات المتوالية بلحظاتها المختلفة، وما يتخللها من لحظات الصراعات الداخلية المريرة داخل الجميع بإخفاقاتها أولا ونجاحاتها ثانيا. كان الهدف هو التعاون التقنى التشكيلى الجمالى لتقديم رؤية فى كيفية التحول من مراحل الاستسلام للمصير والرفض وانعدام الثقة والعنف والتمرد والثورة وفردية الفكر، إلى مرحلة الخير وبدايات الصفاء وإدراك مغزى روح الفريق والاستمتاع بمفهوم الجماعة والإحساس بنشوته وقوته. ليس فقط من أجل التغلب على أوجاع الماضى القريب والحاضر المعاش، بل من أجل مقاومة نفس الظروف المستمرة المؤثرة عند الكثير من هذه الوحوش الحبيسة، وعلى رأسها التفكك الأسرى الذى يفنى كل بذرة بريئة صالحة للحياة! مثلما يستقبل الطفل الدنيا بالبكاء من الفرحة والدهشة، فقد استقبل أحد المسجونين الصغار بلوغ صورته المروضة بكل تحولاته الداخلية أى لحظة ميلاده التنويرية الجديدة بدموع غزيرة، حتى المدرب كان هو الآخر يعانى من أب قاس يتهمه بالفشل دائما، فى مقابل أم سمراء طيبة حكيمة تتهمه بالنجاح. الميلاد لا يبدأ إلا بالثقة وتفريغ خزانة القلب بالتسامح!

بينما تعامل الفيلم الأمريكى "أطول خطوة /The Longest Yard" ٢٠٠٥ إخراج بيتر سيجال وبطولة آدم سندلر مع قضية فردية تحمل مدلولا جمعيا داخل السجون من خلال ممارسة لعبة الرجبى، يتميز هنا فيلم "ملعب الأبطال" بالآفاق الأوسع من البداية دون التركيز على شخص بعيه؛ لأن الوطن فى النهاية هو البطل الوحيد.. (٥٨٨)

## "إيراجون أسطورة قائد التنين/Eragon"

## معارك دامية على أنغام الموسيقى والسحر وألسنة النار!

التنين يختار القائد لقلبه أى لشجاعته وجرأته.. بيضة التنين لا تفقس وتطلق سراح ما بداخلها، إلا إذا استشعرت وجود زعيمها ومالكها وملكها وراكبها الجديد القادم. إن بيضة التنين سافيرا هى التى وجدت إيراجون واختارته وليس هو الذى وجدها واختارها. لهذه العملية الانتخابية الديموقراطية مغزى هام ومثير تماما..

إذا كان إيراجون هو اسم راكب التنين الجديد، فقد كان من المنطقى أن يكون اسم الفيلم الأمريكى الإنجليزى "إيراجون أسطورة قائد التنين/Eragon" ٢٠٠٦ إخراج الفنان الأمريكى ستيفن فانجماير، الذى اكتسب خبرات كبيرة من خلال عمله فى مجال المؤثرات المرئية فى عدة أفلام ناجحة ومختلفة أيضا عن التوليفة الأمريكية التجارية المعتادة. من بينها "مغامرات ليمونى

سنيكت/Lemony Snicket's: A Series Of Unforunate Events" ٢٠٠٤ و"الجانب البعيد من العالم/Master And Commander/The Far Side Of The World" ٢٠٠٣ و"إشارات/Signs" ٢٠٠٢ و"الهوية المجهولة/Bourne Identity" ٢٠٠٢ و"العاصفة المتكاملة/The Perfect Storm" ٢٠٠٠ وغيرهم الكثير، وصل سجل أعماله تحت هذه المظلة التقنية الإبداعية إلى سبعة عشر عملا ناجحا إلى حد كبير ولافت للنظر. دفعت به أعماله للترشيح والفوز بالجوائز السينمائية الهامة التى يتنافس عليها الكثيرون، خاصة جوائز الأوسكار والأكاديمية البريطانية للأعمال التى ذكرناها ولم نذكرها. يبدو أن فكرة الإخراج السينمائى قد راودت ستيفن منذ نهايات القرن الماضى؛ فعمل مخرجا مساعدا فى فيلمين وبعدها قرر الاتجاه إلى الدفة الرئيسية ليكون مخرج العمل والمايسترو الأوحد له، وكانت المحصلة النهائية ظهور فيلمنا هذا إلى الوجود، ليكون أول أعمال فانجماير فى عالم الإخراج. وقد أثبت فيه أنه مخرج موهوب أيضا يوظف التكنولوجيا لصالحه ولخدمة الدراما، دون أن ينزلق بقدميه فى أسرها أو يتفنن فى الاستعراض المبالغ أو الأجوف مثلما يفعل البعض لإثبات قدراتهم، خاصة فى العمل الأول الذى يستهدف فيه كل مخرج الإعلان البصرى عن إمكاناته لحجز مكان له فى عالم الفن. نلاحظ أن الاسم العربى التجارى لهذا الفيلم لم يتخل عن الاسم الأصلى؛ لأنه لا غنى عنه وضد الصالح العام بخلاف الإلزامات الأخرى، لكنه أضاف إليه مقطع "أسطورة قائد التنين" ليكون أقصر دليل مكثف للمتلقى لرسم صورة محتوى هذا الفيلم.

فى البداية نشير إلى أن سيناريو بيتر بوخمان مأخوذ من رواية بعنوان "إيراجون" الصادرة عام ٢٠٠٣ للمؤلف الأمريكى كريستوفر باولينى، الذى كتب هذه الرواية المثيرة وعمره خمسة عشر عاما فقط ونشرها على نفقة والديه، إلى أن قرأها المؤلف الشهير كارل هياسون ستيبسون وقدمها بنفسه إلى دور النشر الكبرى ولفت الانتباه إليها. ومنها انطلق الصغير فى كتابة الجزء الثانى من الرواية الذى نشر بالفعل فى عام ٢٠٠٥ لحساب دار نشر كبرى هذه المرة، وأصبحت من أفضل الروايات مبيعا داخل الولايات المتحدة الأمريكية.. ذكرنا هذه المعلومة من باب التوثيق المثير وللتأكيد أن الموهبة ليست بالعمر، وإن كانت بذرتها تحتاج إلى رعاية وتبنى من فنانين أو ممولين يثقون بأنفسهم أولا وأخيرا، ولا يبخلون بإمتاع القراء فى كل زمان ومكان؛ لأن الفن الراقى هو الذى يدوم فى المستقبل القريب والبعيد. هكذا تقوم المجتمعات بالتعاون والأمل واستثمار الوقت، بدلا من التطاحن والسقوط فى دوامات المعارك الجانبية الفاشلة التى يتعثر فيها الموهوب خاصة الصغير فى أى مجال، ليفاجأ بنفسه يستنفذ وقته وطاقته ويبهت خياله ويجف فى محاربة طواحين الهواء المدمرة إلى ما لا نهاية..

أعلننا المقطع الإضافى للعنوان العربى المختار أننا أمام فيلم ملىء بالمغامرات الآكشن فى قالب فانتازيا، طالما أننا سنتعامل مع تنين وراكبه وحروبهما سويا، وهو ما يشير لنا بالتبعية إلى زمان الفيلم الذى يقع فى الماضى السحيق، وإلى طبيعة المكان أو البيئة التى تستوعب وجود هذه المخلوقات الطائرة التى تبحث عن راكبها. لكنه ليس أى راكب بل أسطورة لا نشاهد نهايتها، بل نعيش مراحل تكوينها من البداية حتى قبل أن يدرك البطل نفسه أنه

أسطورة.. من هذ المنطلق كان من الطبيعى أن يلجأ السيناريست فى بداية الفيلم إلى حل السرد الحوارى الممتزج بتجسيد المشاهد لما يقول، ويخبرنا من خلال الصوت ومقتطفات من الصورة من خلال مونتاج زمنى حاد ومكثف للفنان روجر بارتون، أنه كان فى قديم الزمان وسالف العصر والأوان مجموعة قوية من البشر مشهورة بركوب التنين وتلقب باسم "راكب التنين"، وهم قوم فوارس يحاربون جميع أعدائهم وينتصرون عليهم بكل يسر وافتخار، طالما هم يد واحدة يسخّرون أسلحتهم وإمكاناتهم البشرية وتعاويذهم السحرية فى خدمة الجماعة. لكن حدث ذات يوم وكما هو متوقع ويحدث كل يوم أن انشق قواد الجماعة على بعضهم البعض، وراح راكبو التنين العظماء النبلاء يتساقطون الواحد بعد الآخر بأخلاقياتهم ودوافعهم وأهدافهم وآلياتهم واستراتيجاتهم وعصرهم ككل، وانقلب نور العدل المبهر إلى ظلام القهر الدامس الدامى، عندما وصل الحكم إلى قبضة الملك الجبار جلباتوركس (جون مالكوفتش)، الذى أفنى كل زملاء الماضى بوحشية همجية بمساعدة تنينه ورجاله من البشر أو المخلوقات الغريبة والعمالقة المخيفين، وبفضل ساعده الأيمن الشيطانى دورزا (روبرت كارليل) الذى يحقق كل رغبات سيده بالسحر الأسود الفتاك.. كرد فعل تاريخى تلقائى لتراجع عصر الحق والنهضة، اتحد رجال فاردن المتمردون الثوريون ضد الملك جلباتوركس ليوقفوا طغيانه وجبروته أولا، وليعيدوا بنية مجتمعاتهم لما كانت عليه من شرف وأمجاد ثانيا. لكن السلاح الرهيب أى التنين وراكبه لم يظهر إلى الوجود بعد، أى أن المناوشات لم تتحول إلى معارك حقيقية ممتعة مفزعة حتى الآن..

نتوقف أمام هذه المجموعة الصغيرة من المشاهد على مستوى الكم، لتدلنا من أقرب طريق على وجود أمارات اجتهاد وإبداع من المونتير والمشرف على المؤثرات الخاصة جريد فوشتر ومدير التصوير هيو جونسون ومصممة الملابس كيم باريت، الذين يحققون رؤية المخرج ستيفن فانجماير فى خلق عالم سحرى مستقل بذاته، له خصوصيته فى سكانه وزمانه ومكانه وعصره بما فيه من خيوط ممتزجة بين سحر الصورة بأدواتها وعلاماتا وكيفية صنع المنظومة التشكيلية الجمالية، وواقعية القضية من حيث المفهوم مثل كل شعب ينتظر قدوم البطل الأسطورة للتغلب على عصر الطغيان. لماذا هو أسطورة؟؟ لأنه بطل واحد متفرد يركب تنينا أو فرسا أو مركبة فضاء، المهم أن يأتى فى الوقت والمكان المناسبين ليحقق آمال الشعب، طالما يمتلك القدرات العقلية والخلقية والبدنية التى تساعده على ذلك، ويحمل من الأسلحة القوية غير المتوقعة، بشرط توظيفهم لإصابة الأعداء فى مقتل فى إطار شبكة جماعية شمولية تعمل لصالح الكل..

جاءت نقطة الانطلاق الدرامية فى هذا العمل ونحن نتابع مطاردة مريرة بين مجموعة من الرجال المتوحشين والكائنات الغريبة المقززة للمحاربة الشابة المقاتلة جدا آريا (سيينا جاولورى)، وهم يحاولون باستماتة خطف شىء ما منها تحمله لا نعرف نحن ما هو. فى مونتاج متواز متقاطع مع هذه المطاردات التى دارت فى الغابات والأماكن المفتوحة فى الهواء الطلق، كنا نتابع أيضا خروج الشاب المراهق المزارع الصغير إيراجون (إدوارد سبيلرز) للصيد برمحه الذى يبرع فيه، وهو الذى يعيش مع العم جارو (آلون أرمسترونج) وابنه الشاب أعز أصدقائه

بعد فقد والده ورحيل والدته المفاجىء، وهو الجرح الذى حاول الفتى نسيانه أو التغلب عليه بعدة مسكنات دون جدوى.. ظللنا نتابع مجموع المطاردات والتوجسات والمراقبات والمفاجآت بين هنا وهناك بمونتاج محكم وإيقاع متناسق وصورة خلاقة، توحى بالكثير وتبوح بالأسرار لكن دون شفرات حل تفسيرية! حتى جاءت اللحظة المناسبة التى خلقت علاقة منطقية داخل الإطار الفانتازى الخيالى بين العالمين أو المطاردتين هنا وهناك، رغم الفارق الزمنى المكانى الكبير بينهما وعدم معرفة الطرفين ببعضهما على الإطلاق، عندما ألقت المحاربة آريا بشىء ما يشبه كرة الرجبى، طار عاليا بقوة السحر من عالمها ليستقر فى مونتاج سلس جميل أسفل محل الفريسة التى رشق فيها سهم المراهق الصائد المسالم الصغير إيراجون فى عالمه ليصيب الهدية وتصبح من نصيبه. لا نريد أن نترك هذه المجموعة من المشاهد دون أن نضع خطوط احترام لموهبة المؤلف الموسيقى باتريك دويل، الذى ساهم من البداية فى خلق الدلالات والإيحاءات السمعية لهذا العالم الغريب بكل معطياته ومطارداته القادمة، خاصة عندما تحتدم ويتضح أن هذا الشىء الذى يشبه كرة الرجبى ما هو إلا بيضة التنين سافيرا (صوت راتشيل وايز)، التى سنتعامل معها بصيغة المؤنث من الآن مثلما أكدت الحوارات العميقة البلاغية أحيانا فى هذا الفيلم. معها أصبحت الموسيقى بنغماتها ورؤيتها ترسم صورة موحية هى الأخرى، لا نقول موازية للصورة المرئية أمامنا بل متداخلة معها لتكون أكثر إيجابية وإيحاء وخيال..

إذا كان من الضرورى احتدام المعارك وتصاعدها مثل سلم النوتة الموسيقية، فيجب أن تتوفر ثلاث نقاط هامة.. أولا - المدرب أو المايسترو الذى سيساعد إيراجون الصغير على اكتشاف نفسه وقدراته ومصيره الأسطورى وحقيقة مهمته الوطنية المنتظرة، وقد تحقق ذلك من خلال وجود الرجل المخضرم بروم (جيريمى أيرنز) الذى علّم إيراجون عدة دروس مؤثرة بالتدريج أثناء الرحلة لفاردن الثوريين، يجيبه عن أسئلته أحيانا ويعلّق أو يؤجل التفسيرات أحيانا لتستقيم الأمور. ونكتشف لاحقا أن بروم نفسه كان واحدا من أهم فرسان راكبى التنين، لكنه تسبب فى هزيمة قومه عندما فقد تنينه وأنه يعيش بذنبهم وعارهم إلى الأبد.إن التنين يرحل فور رحيل قائده وليس العكس.. ثانيا - وجود محاربين أشداء مخلصين يشدون من أزر إيراجون خاصة فى مرحلة تكوينه الأسطورى الأولى، وهو ما تمثل فى وجود المحاربة الشابة آريا التى تشبه بملابسها وملامحها ولون شعرها إيراجون إلى حد كبير، بالإضافة إلى المرحلة العمرية المتقاربة نوعا ما. ليضيف الفيلم إلى آريا بعد مهمة تحريك الصراع الدرامى عبئا أكبر، يتمثل فى إحلالها بالتدريج محل المعلم بروم الذى رحل دفاعا عن إيراجون وتهوره، لتلعب دورالقرين والمعلم الثانى الحكيم الحافظ لكل الأسرار، وتترقى إلى كادر الممثل الشرعى لجيل الشباب المتطلع إلى المستقبل، بعيدا عن أمجاد الماضى البعيد مع بروم وأمثاله. وربما تصبح آريا أيضا هى الحبيبة المنتظرة فى الأيام التالية، وتتحول إلى السند العسكرى والعاطفى والروحى فى آن واحد لإيراجون كفرد وأسطورة، وهى قادرة على ذلك بما لها من قوة بدنية وأنوثة داخلية فياضة وقدرة هائلة مخيفة على الصمود يصعب هزيمتهم. فى البداية أنقذها إيراجون ثم ردت له الجميل والحياة تسير.. دعم الفيلم هذا الجيش الشبابى بقدوم الشاب مورتاج (جاريت هدلاند) الذى يظهر فجأة ويختفى فجأة مرات قليلة لكن دقيقة، ونكتشف فيما بعد أنه ابن دورزا المساعد الأيمن الشيطانى للملك الديكتاتور، وحجة

الشاب المقاتل الوطنى المنطقية فى حربه ضد الظلم، أنه ماذا يفعل إذا كان الابن لا يختار والده أبدا فى تنويعة سياسية اجتماعية على الحكم القهرى القمعى لشعوب المواطنين!

النقطة الثالثة الهامة التى آثرنا أن نختتم بها هذه الفكرة هى التنين سافيرا التى تكبر هى الأخرى بالتوازى مع صاحبها وراكبها الأسطورة، ويستمتع الاثنان بالتعرف على قدراتهما بالخبرة والتجربة العملية، ونجاحهما يتولد بعد مرحلة إخفاق ليتذوقا طعم النجاح الحلو بعد مرارة الإحباط.. من هذا المنطلق جاءت المعارك متباينة القوة والمستوى، مما يثير فضول المتلقى بفضل تدرج اكتشاف قدرات الأسطورة والتنين، حتى وصلنا فى النهاية إلى ذروة المعارك الفاصلة بين الفريقين دون اللجوء إلى عدم منطقية الحدث أو لى الذراع تحت مظلة عالم السحر، ودون مثالية تؤكد نجاح الفارس بأقل مجهود؛ لأنه ليس أسطورة فردية جبارة ماركة العميل الإنجليزى ٠٠٧ جيمس بوند، هو يحارب ومعه ومن خلف جيش جرار من المحاربين الأكفاء من أجل القضية التى يعيشون من أجلها. استهدف اختيار تصميم شكل التنين بملامحه وتكوينه التشريحى ليحمل من الحيوية والإشارات واللفتات الآدمية، من أجل العثور على التعاطف والمساندة لدى المتلقى للتغلب على خوفه الطبيعى من ضخامة هذا الشىء الهائل واللهيب المنطلق من فمه الفظيع، ولخلق منفذ يخترق خبرات البشر السيئة مع هذا التنين ولو من باب الحكايات الخرافية المتعارفة لدى الشعوب. ثم أضاف الفيلم آلية استنطاق التنين سافيرا لتتحاور مع راكبها إيراجون باتصال سحرى روحانى. فلا هى تحرك شفتيها إذا جاز التعبير وعثرنا عليهما بين أنيابها ولا هو أيضا.سافيرا كانت تتحاور مع الكلمات الصامتة الدائرة فى نفس الفارس الصغير. وهو ما منح طبيعة العلاقة بينهما خصوصية منغلقة، كما أعطى الاثنين مع المتلقى ميزة امتلاك سر لا يعرفه أحد غير هذا الثلاثى. نجح المخرج فى اختيار الممثلة الإنجليزية راتشل وايز للقيام بهذه المهمة الصعبة، لما تملكه من إحساس متدفق وصوت رخيم أنثوى ساحر معبر ووعى ذهنى صاف، يعرف كيف يتعامل مع الكلمة وما وراءها بوعى وإضافات متوالية، مع التلاعب بنبرة مرح هادئة جدا مدسوسة وقت اللزوم. لنا أن نتخيل نجاح المخرج مع الأداء الصوتى للممثلة، كى يجعل المتلقى يتغاضى مؤقتا وبإرادته عن وحشية هذا الكائن وإحساسه بالضآلة الإجبارية أمامه ليضحك معه، وهذا لا يتولد إلا إذا نجح الممثل أن يعقد أواصر صداقة قوية بينه وبين الشخصية أولا حتى تنتقل تلقائيا إلى صداقة متينة بين المتلقى والشخصية.إن الصداقة الحقيقية تقوم على الثقة والأمان وتقبل الآخر..

ما بين مشاهد كثيرة مفتوحة فى الخلاء وتصميم ديكور يحمل لمسات التواضع والفقر ورائحة السحر والكآبة اللونية بصفة عامة للفنانين إلى جريف وساندى ووتر، أصبحنا على موعد مع معركة أخرى أكثر عنفا فى جزء سينمائى ثان على ما يبدو، طبقا لوجود جزء ثان فعلى من الرواية كما ذكرنا. وقد تلقينا الإشارة صريحة بعدما تأكد الملك جلباتوركس من هزيمته فى الجولة الأولى، ليطلق صيحة هائلة وهو يفرج عن تنينه المخيف الحبيس بضربة سيف مريعة، وما علينا إلا انتظار المعركة القادمة وسنرى.. (٥٨٩)

## "من أجل السعادة /The Pursuit Of Happyness"

## نعيم النجاح يبدأ من نار العذاب!

"قابلت والدى لأول مرة وعمرى ثمانية وعشرون عاما. من يومها قررت أن اليوم الذى سأرزق فيه بأطفال، لابد أن يعرفوا من كان والدهم!" إمضاء كريس جاردنر.. كريس هو بطل الفيلم الأمريكى المهم "من أجل السعادة/ The Pursuit Of Happyness" ٢٠٠٦ إخراج الإيطالى جابرييل موكينو المتعدد المواهب على صغر عمره نسبيا بين الإخراج والتأليف والإنتاج والتمثيل. إذا كان هذا الفيلم هو السادس فى حياة موكينو كمخرج، فإن فيلمه الخامس "اذكرينى/ Ricordati di Me" ٢٠٠٣ تأليفه وإخراجه له فضل كبير فى حدوث نقلة نوعية فى حياته. وسنرى أن جابرييل يعيد هنا استغلال تميزه الواسع فى خلق مواقف إنسانية صادقة.هذه النقطة بالتحديد من أهم أسباب بناء جسر من التفاعل الحيوى مع المتلقى فى أى زمان ومكان لانفتاح منافذ التأويل بمهارة وإبداع.

رشح الفيلم لاثنتى عشرة جائزة سينمائية أغلبها لصالح الممثلين، مع ترشيح البطل الأسمر ويل سميث لأوسكار أفضل ممثل هذا العام. دائما نقول إن عدم فوز العمل بالجائزة لا يعنى أن غيره أفضل والعكس صحيح، حتى لو لم يتم ترشيح الفيلم لجائزة ما. مسألة الجوائز بالذات تتدخل فيها وجهات نظر مختلفة ومستوى المتنافسين، ولا ننسى أن التوجهات السياسية لها اليد العليا فى الجوائز السينمائية وفى غيرها..

نعود إلى مندوب المبيعات كريس جاردنر (ويل سميث) لنجده المحور الرئيسى، الذى تمركزت حوله وتفرعت منه وإليه مسارات الصراع الدرامى فى سيناريو ستيف كونراد، لندرك أنه يقصد من عبارته السابقة عمق معرفة الأب معنويا وروحيا.الأبوة موهبة وشرف ومسئولية لا يعرفها الكثيرون.. تعاون المخرج موكينى مع مصممة الديكور لاورى جوفِن ومصممة الملابس شارن ديفيز فى خلق الأجواء الزمانية المكانية الفكرية النفسية الثقافية المحيطة، ونحن نراقب المندوب الأسمر عام ١٩٨١ يلف ويدور فى شوارع أمريكا، يحمل وجها وملابس ونظرات نظيفة منحوتة بالكفاح، بينما يحمل فى يده جهازا طبيا لإظهار صورة آشعة دقيقة. الحقيقة أنه ثقيل فى يده مثلما هو ثقيل فى تسويقه، لهذا يمتلىء بيته بعدد وافر منه؛ لأن كريس المتحمس اشترى قبل أن يبيع وليس العكس!

يشارك البطل فى رحلة المقاومة والبقاء زوجته الشابة ليندا (ثاندى نيوتن)، التى تتراجع ثقتها بكل قدرات زوجها كل لحظة، وهى توزع وقتها المرتبك الحزين بين مهنتها كعاملة تقضى ورديتين أحيانا، وبيتها ورعايتها لابنها الصغير الذكى كريستوفر (جادن سميث). وقد تراكمت كل الديون فوق رؤوسهم كالأهرامات المقلوبة، حتى مصروفات الحضانة الصينية للطفل التى ترتكن على حائط مكتوب عليه عبارة "السعى نحو السعادة" أصبحت مستحيلة.هذه العبارة هى الترجمة الحرفية لاسم الفيلم وإن كانت تحمل بالإنجليزية خطأ إملائيا واضحا. لكن الأخطاء الإملائية مهما كانت فادحة ليست مهمة، الأهم هو عدم ارتكاب أخطاء قلبية

عقلية، مثلما فعلت الزوجة التى لم تحتمل الفقر وفضلت الخبز على الحب؛ فهجرت زوجها وابنها ومعها بعض العذر من وجهة نظرها، وتركتهما يواجهان ظروفا من سيىء إلى أسوأ. ثم جاءت نقطة التحول الدرامية عندما قابل كريس الموظف الكبير جاى (جاى تويستل)، وبفضل ذكاءه رغم ذهنه المنهك تماما أضاف إلى وظيفة المندوب مهنة سمسار فى البورصة، ومعها قابل مصاعب مخيفة وصلت إلى حد مبيته مع ابنه فى دورة مياه المترو وفى مساكن اللاجئين حتى انفرجت الأزمة أخيرا بعد رحلة مهولة من الكفاح والصبر والثقة بالنفس رغم كل شىء.. للعلم هذا الفيلم مأخوذ عن قصة حقيقية، وكريس جاردنر اليوم يعد واحدا من أهم المليونيرات فى عالم البيزنس داخل الولايات المتحدة..

من منطلق مصداقية بناء العمل الفنى من داخله بعيدا عن مصدره انتهى الفيلم نهاية واقعية منطقية طبقا لمعطيات الصراع الدرامى الإنسانى المنشود. برغم كل اختبارات البطل الجبارة بصحبة طفل صغير لمواجهة الصعاب، فإن المخرج قاد مدير التصوير فيدون باباميشيل والمونتير هيو منبورن مع المؤلف الموسيقى أندريا جويرا ليسيروا فى تيار واحد، هدفه توظيف أحجام وزوايا الكادرات وتصميم الإضاءة مع توقيت وتكنيك النقلات هنا وهناك، للتأكيد باستمرار على وجود بؤرة أمل بسيطة جدا. ربما تنبع من خط صريح، من تشكيلات لونية صغيرة، من طاقة بصرية ضعيفة لكن ملحوظة فى منظور البعد الثانى أو الثالث كنافذة مثلا، مع الاحتفاظ ببداية المشهد على أساس اتخاذ خطوة إيجابية مهما كانت جزئية تؤدى إلى غيرها وهكذا.. تكمن أهم أسس نوبات الأمل المختبئة فى روح البراءة الأصيلة داخل البطل كريس، التى عادلها المخرج وجسّدها فى شخص ابنه الصغير. وكأن روح البراءة والعناد والمرح والإرادة والحب بداخله تمشى بكل كبرياء وبساطة على قدمين صغيرتين تصاحب الدنيا رغم كل أفعالها.. (٥٩٠)

**هند صبرى**

**هل يدق ساعى البريد الباب مرة واحدة فقط؟!!**

كل إنسان جاد طموح يحلم بالصعود من أى نقطة إلى عرش القمة، هذا أمل ممتع فى حد ذاته يستحق أن يعيش من أجله. لكن أحيانا ما تتلطف الحياة وتمنح الإنسان هدية قيّمة جدا أكثر من اللازم، لتكون فرصة عمره على المدى القصير وأيضا مأزق عمره على المدى البعيد!

نظرة واحدة على سجل أفلام الممثلة التونسية هند صبرى لنجد أنها تعانى من هذه الإشكالية التى من الممكن أن تربك حسابات الكثيرين، إذا ما افتقدوا المساعدات القادمة من إمكانات العقل الراجح ومناطق التوازن النفسى والثبات الانفعالى. هند بدأت من القمة من خلال قيامها ببطولة الفيلم التونسى البديع "صمت القصور"، الذى يعتبر علامة فنية فارقة يؤرخ بما قبلها وما بعدها كواحد من أجمل وأقوى الأفلام التونسية والعربية. اختارتها المخرجة التونسية مفيدة تلاتلى

لتلعب هذا الدور الصعب وكانت فى عمر المراهقة، ومعه حققت الممثلة الصغيرة كل النجاح محليا ودوليا حتى وصلت إلى مهرجان كان السينمائى مباشرة بكل هذه الأجواء التى يحلم الكثيرون بالوصول إليها يوما ما. بعد عدة سنوات جاءت هند صبرى الشابة إلى مصر وبدأت طريقها مع فيلم "مذكرات مراهقة" بداية جريئة أكثر منها قوية، ودارت الدائرة حتى أصبحت الآن بطلة معظم الأفلام الهامة.هنا علينا التوقف قليلا لتفسير هذه المرحلة..

فى ظل أحوال السينما العربية بكل أبعادها ومشكلاتها وموروثاتها ومحرماتها، من الصعب العثور كل يوم أو كل عام أو خمسة أعوام على فيلم يستحق المشاركة فى المهرجانات الدولية. بالتالى لابد أن نكون عادلين فى التعامل مع واقعنا فيما يتعلق بالسينما المصرية، ولا نلوم الممثلة؛ لأنها تقبل أدوارا أقل من "صمت القصور". هى فى النهاية خيط واحد مهما كان تأثيره من نسيج كبير.. حتى الآن مازالت هند صبرى تختار أفضل ما يُعرض فى السوق السينمائى المصرى قدر المستطاع، وكلما واتتها الفرصة تسارع أغلب الأحيان لتعبِّر عن قدراتها وتحرر موهبتها ولو قليلا، مثلما شاهدناها تسير بوعى على نهج المنظومة العامة التى وضعها المخرج داود عبد السيد فى فيلم "مواطن ومخبر وحرامى". وأحيانا أخرى نراها ترتفع وحدها بفنها وعقلها عن بقية أركان الفيلم المتذبذبة مثلما فعلت فى فيلم "أحلى الأوقات"، بالتالى استطاعت الفوز ببطولة الفيلم الفعلية بعيدا عن ترتيبات الأسماء على الآفيش وخلافه..

لكن مرات أخرى قليلة ومؤثرة تترك هند صبرى الفرصة تفلت من يدها دون سبب مفهوم، لنجدها خارج نطاق التركيز فى فيلم مثل "بنات وسط البلد" إخراج محمد خان. ثقة مفرطة أو استعجال زائد والنتيجة فى النهاية واحدة، مع أن العمل مع فنان مصرى خالص مثل محمد خان فرصة حقيقية يتمناها الكثيرون من أصحاب الموهبة على قلتهم جدا.. بما أننا وصلنا إلى هذه النقطة علينا إجراء مسح شامل عرضى لأحوال الفنانات حاليا فى السينما المصرية، نضع هند صبرى على قائمة الممثلات القليلات جدا التى يمكن الاعتماد عليهن فى أداء أدوار صعبة مركبة.الأدوار السهلة مع نوعية الممثل الموهوب لا تشبع قدراته ومزاجه، تجعله يقف على الخط الأحمر بين قبول الدور على علاته أو عدم قبوله والاختفاء والتراجع. من هذا المنطلق لم نشعر بصممتها الواضحة مثلا فى فيلمى "عايز حقى" و"حالة حب"، وهى نفسها أبرزت المشكلة عندما بخلت بمجهودها فى المشاهد السهلة وأحيانا السطحية، التى تعتمد على الإفيهات وخلافه دون خلق مساحة لإبراز موهبة الممثل. ربما من منطلق أن لكل مقام مقال، وربما لأنها تتفوق بالمقارنة فعليا بأقل مجهود، لكنها فى النهاية أصبحت كالمتفرج الغريب الذى يشاهد العمل من على أبعد مقعد من الخارج من باب تقضية أوقات الفراغ، حتى يحين موعد العمل أو النوم.. على النقيض يتعامل بعض الممثلين مع هذه المواقف بوجهة نظر مختلفة تماما خصوصا فى بداياتهم وعدم امتلاك حرية الاختيار، وتشهد السينما المصرية والعالمية على أفلام بسيطة وأحيانا ضعيفة كانت سببا مباشرا فى ظهور ممثلين كبار فيما بعد، عندما نجحوا فى توظيف ضعف العمل العام لصالحهم لتقديم ولو مفاتيح موهبتهم فى حدود المتاح، من خلال الاجتهاد والطموح والتفكير المرتب فى المستقبل على المدى القصير والبعيد..

ألم نقل فى السطور الأولى إن البداية من فوق القمة ممكن أن تكون أجمل هدية قدرية لا تزور الإنسان إلا نادرا، لكن وجهها الثانى يحمل مأزقا حرجا دقيقا سيعانى صاحبه منه طالما لا يستمتع بالحياة فى نفس الأجواء الفنية الفكرية ولو كل زمن؟؟ الموهبة الحقيقية مثل الوحش الوديع المفترس.. إن لم يتم إطلاق سراحه لإمتاع مالكه وكل من حوله، سينقلب عليه ويفتح فمه المغلول فى الاتجاه الخاطىء ليبتلع صاحبه الوحيد مع خالص الأسف. (٥٩١)

## "الحارس المغامر/ The Guardian"

## أنقذ معظم الضحايا إلا أعز أصدقائه!

"ماذا تفعل لإنقاذ ضحاياك؟ كيف تختار من سينجو وتترك من تترك؟؟ كيف يطاوعك قلبك على عدم الالتفات لاستغاثة غريق؟؟؟ أنا لا أفهم!!".. مهام إنقاذ، صدامات متوالية، مغامرات رهيبة، أسئلة لا تهدأ، اختبارات إنسانية شديدة القسوة، نتائج مبهرة وأحيانا محزنة.. كلها لحظات تمر على المتلقى بحساسية وبعض العمق المتنوع أثناء مشاهدة الفيلم الأمريكى "الحارس المغامر / The Guardian " ٢٠٠٦ إخراج الأمريكى أندرو ديفيز، الذى قدم من قبل عددا من الأفلام الهامة من بينها "أضرار جانبية" ٢٠٠٢ و"جريمة كاملة" ١٩٩٨ و"الهارب" ١٩٩٣ و"فوق القانون" ١٩٨٨..

إذا افترضنا أننا اتخذنا محل كاتب السيناريو رون إل. برنكرهوف وبدأنا الاستعداد لكتابة هذا الفيلم، فيجب أن نتساءل أولا بيننا وبين أنفسنا: هل أطلق العنان لخيالى وآلاعيبه الناضجة التى تتشابك يدها بالضرورة مع الآلاعيب الصبيانية وأنا أكتب؟ هل هناك إمكانات تكنولوجية تقدم كل هذه المغامرات الصعبة فى المياه الهادرة أم سيضيع مجهودى فى الهواء؟ هل هناك ممثلون لديهم القدرة الجسدية والمرونة الذهنية وحب المغامرة والاندفاع المحسوب ويجيدون السباحة بتفوق لخوض هذه التحديات المائية المتنوعة ومن ثم قبول هذه النوعية العنيفة من الأدوار؟؟ إذا كانت الإجابة نعم وبقوة، فلماذا لا نأخذ راحتنا فى الكتابة دون عوائق وتفكير سخيف فى الميزانيات وخلافه، ونحل أسر بنات أفكارنا وبنات أفكارنا وكل أقارب أفكارنا، طالما أن الصورة السينمائية الدالة بعلاماتها الديناميكية ستنطق بالكثير، وتعفينا من مهمة كتابة حوار سردى يحكى الكثير مما لم يمكن تجسيده بالصورة المجسمة.. من هذا المنطلق وضحت حرية الحركة الذهنية الإبداعية عند السيناريست برنكرهوف أولا قبل المخرج أندرو ديفيز وهو يكتب بلا حسابات ولا عراقيل، يقدم معالجة سينمائية مؤثرة عن فريق الإنقاذ البحرى على الشواطىء الأمريكية وعبوره الكثير من الاختبارات الصعبة خاصة فى بدايات العمل. من الملاحظ أن أفضل لحظات الإبداع فى هذا الفيلم سواء كانت مائية أو برية، تجلت فى لحظات الصدمات والمواجهات والاعترافات، فى ظل وجود ممثلين موهوبين يجيدون ملء المساحات بمفردهم وعلى رأسهم الممثل الهادىء الرزين الذكى المخضرم كيفن كوستنر..

أعلن المخرج عن توجه الفيلم ونوه تحريريا بشكل عملى عن مدى توفر الإمكانات التكنولوجية والبشرية والتمويلية له من أول لقطة، عندما بدأ الفيلم بمعركة إنقاذ للفريق البحرى بقيادة رئيس المجموعة السباح الماهر والمنقذ المخيف بن راندال (كيفن كوستنر)، وهو يخوض مع زملائه مغامرة صاخبة جدا فى المحيط الهادر الذى غدر فجأة على بعض الأبرياء فى أحد المراكب؛ فأرسلوا إشارات استغاثة عاجلة. بالفعل نزل الفريق البحرى يسابق الزمن كى ينقذ كل من يستطيع إنقاذه، وتابعنا بشغف وترقب وخوف أيضا من خلال تعاون الكاميرات الإنسانية الحساسة لمدير التصوير ستيفن جون والمونتاج العنيف الحاد المنهمر لتوماس جى. نوردبرج وتوماس فركلر، كل هذا الكم من الأمواج العاتية والصراخات المتوالية والكلمات المبتورة والإشارات المرعوبة والمحاولات الناجحة والدلالات اليائسة والقرارات الفورية الحاسمة لمجموعة المنقذين وهؤلاء الركاب، الذين لا يريدون أن يتحولوا إلى مجرد أسماء تقبع بلا حول ولا قوة فى خانة الضحايا بلا تراجع فيها ولا استسلام، طبقا لاسم الفيلم الشهير لبطله القوى فان دام.. لكن هذه المحاولة الرهيبة والمغامرة المائية الشرسة التى تحدث كل يوم، وقدر لنا حسب سياق الفيلم مشاهدة واحدة منها فقط لإدراك صعوبة هذه المهمة القومية وتلمس مدى جرأة هذا الفريق، كان ثمنها فادحا جدا بوفاة أحد أعضاء فريق الإنقاذ وهو أفضل وأقرب الأصدقاء لقلب بطل الفيلم السباح بن راندال مع خالص الأسف؛ فكانت هذه نصف نقطة التحول القاتمة فى حياته..

النصف الثانى الذى أتى على الباقية الباقية من ثقته بنفسه وإمكانية النزول مرة أخرى فى البحر الذى طالما استوعبه، ورفعه كواحد من أساطير المنقذين العسكريين فى الشواطىء البحرية الأمريكية، كان تخلى زوجته الجميلة هيلين راندال (سيلين وارد) عنه فى الوقت نفسه، مع أنه فى أمس الحاجة إليها لتلعب دور حائط الصد أمام تقلبات الزمن. لكن المشكلة أن المنقذ العظيم وجد نفسه فجأة مفلسا من كل الحوائط؛ فغرق وحده فى شبر ماء بلا صديق أو حبيبة ولم تعد الأسطورة تبرق مثل كانت فى الزمن القريب البعيد..

بين الخوف والتردد والاختناق بصورة صاحبه وانهيار حياته الأسرية وخلل توازنه النفسى وارتباك ثباته الانفعالى، كان أمام بن راندال اختياران حسب تعليمات قائده العسكرى.. إما اعتزال ممارسة الإنقاذ البحرى نهائيا فى البحار والمحيطات، وإما الالتحاق بفريق التدريس بمدرسة تدريب المنقذين فى لويزيانا واستعادة ثقته بنفسه فى حمام السباحة! مع قبول السباح العنيد الاختيار الثانى، انفتح الفيلم على عالم مختلف تماما يضم أجيالا شابة بعيدا عن المغامرات المائية الحية ونتائجها المجهولة. ومعها اختلف منهج المخرج مع مدير تصويره ومونتيريه والمؤلف الموسيقى تريفور رابن، فى استعراض الكثير من النماذج البشرية المختلفة داخل شريحة الطلاب من ناحية، بين خائف ومتردد وقصير النفس ومهرج ووقح وغيرهم. ثم داخل شريحة المدرسين أيضا بمنطق اختلاف مفهوم ومنهج تدريس القائد العسكرى بن، وشدته المتناهية وسخريته اللاذعة وتمريناته التى لا يتحملها الكثير جدا من البشر التقليديين عن بقية زملائه المدرسين القدامى الذين يرون أن الفارق كبير جدا بين التدريب والتعذيب.. الحقيقة أنه كان من الصعب التركيز على كل هذا الكيف والكم من النماذج البشرية بهذه الكثافة

بدون انفلات الخيوط الدرامية، وإن كان فرض سيطرة وشخصية السباح بن هى المحرك الرئيسى فى كل الأحوال.. حتى عندما ركز المخرج بين شريحة المتدربين على البطل الثانى والسباح الشاب الماهر جدا السريع جدا جاك فيشر (أشتون كاتشر)، وعلاقته المتطورة المرحة بالشابة الجميلة إميلى توماس (ميليسا سيجميلر)، كان ذلك من أجل تصاعد الدوران فى فلك البطل الأول بن، بما يمثله جاك من ترديد صريح قادم من ماض لم نعاصره لتركيبته شخصية القائد وبنيته الدرامية وعلاقاته الاجتماعية. كما أن جاك يعتبر هو المعادل الموضوعى المجسم أيضا لحاضر بن الأليم رغم الفارق الزمنى الكبير بينهما، من حيث اشتراك كل منهما فى الإحساس القاتل بالشعور بالذنب الخالد، حينما اتضح أن كل غرور وثقة الشاب فيشر ما هى إلا صورة عكسية لبنيته الهشة المزلزلة من الداخل، بسبب إحساسه أنه المتسبب الأول فى موت كل فريق السباحة من أصدقائه بالجامعة فى حادث سيارة قدرى منذ سنوات لا دخل له فيه أبدا..

برغم الأداء التمثيلى الراقى للبطلين خاصة فى لحظات الصدام والمواجهة المتدرجة بينهما، حتى الوصول إلى لحظة المكاشفة النهائية وغرق الشاب جاك فى دموعه وصراخه واعترافه بكل شىء، فإن موسيقى تريفور رابن التى أخذت من أمواج المحيط هديرها وتقلبها وسخطها وسطوتها وثورتها وديكتاتوريتها ورقتها وأحزانها، كانت أحد أهم أبطال هذا الفيلم الإنسانى بشكل إيجابى إبداعى كبير..

كما قالت المطربة العجوز ماجى (بونى برامليت) لصديقها الحميم الحزين اليائس بن: "زوجتك هجرتك. أفضل أصدقاءك فارق الحياة. صوتك كأنه صوت نشيد وطنى. لو كان لديك كلب لفر هاربا منك بكل طاقته ونفذ بجلده!".. (٥٩٢)

## "ضاع فى الماء/Flushed Away"

## البحث عن الوطن عبر أسرار المرحاض!

عندما نقول إن فلانا قد ضاع فى مكان ما وزمان ما، فهذا يعنى بالبديهة أنه قبل ذلك لم يكن ضائعا، بل كان مستقرا فى بيئة سوية صالحة له نسميها فى المجمل وطنا.. لكن ماذا لو كان هذا الشعور بالاستقرار وهما كبيرا؟ ماذا لو كان هذا الوطن قصرا رمليا مشيدا على صحراء واسعة، أى نسمة هواء رقيقة تكشف مدى هشاشته وزيفه؟؟ ماذا لو كان هذا المواطن ساكن هذا الوطن لا يعرف أى شىء عن حقيقة ماضيه ومفهوم حاضره؟؟؟ فى هذه الحالة سيرسم مستقبله زاهيا بألوان خشب على صفحة ورقية بيضاء شكلها حلو، لكنها فى الحقيقة حلاوة الأحلام التى لا تملك قدمين تقف عليها أبدا..

نتذكر هذه التساؤلات جيدا ونضعها فى الخلفية الذهنية القريبة، ونحن نقدم قراءة تحليلية تفصيلية قدر المستطاع لفيلم الرسوم المتحركة الأمريكى الإنجليزى "ضاع فى الماء/Flushed Away" ٢٠٠٦ إخراج ديفيد باورز وسام فِل. بينما يعتبر هذا الفيلم هو التجربة الإخراجية الأولى للفنان الشاب الإنجليزى

ديفيد باورز، نجد فى المقابل زميله سام فِل متنوع المهارات والمواهب بين الإخراج والتأليف والتمثيل، وفيلمه هنا هو عمله الثالث فى سجله كمخرج بعد فيلمه الأول "أغنية شعبية" ١٩٩٦ والثانى "مغفل" ٢٠٠٢، أى بمعدل فيلم كل أربع أو خمس سنوات تقريبا. يستغرق زمن عرض فيلم "ضاع فى الماء" تسعين دقيقة، ويعتبر من أهم الأعمال القوية المتميزة فى عالم الرسوم المتحركة خاصة التى ظهرت العام الماضى على مستوى آراء الجماهير والنقاد، وقد رشح لإحدى عشرة جائزة سينمائية الهامة من أبرزها ترشيحه فى عام ٢٠٠٧ لجائزة الأكاديمية البريطانية كأفضل فيلم رسوم متحركة.

شارك فى كتابة قصة هذا الفيلم الرباعى سام فِل وبيتر لورد ودِك كليمو وأيان لا فرينى، وقد اشترك الأخيران فى كتابة السيناريو مع زملائهم كريستوفر لويد وجو كينان ووليام ديفيز، وفى النهاية ظهر فيلم عائلى كوميدى عميق يحمل عدة مستويات من التفسيرات والتأويلات، على مستوى القياس والاستعارات الرمزية والرموز الأعلى قيمة والأبعد تفسيرا، إذا قام المتلقى الإيجابى بأداء واجبه الإبداعى فى الربط بالاستنتاج والاستنباط ما بين سطور الصراعات والعوالم والفئات والتركيبات المختلفة. لإنجاز هذه المهمة الإبداعية المفترضة كى تتصاعد درجات نجاح هذا العمل ويتواصل مع مختلف المستويات، قام طاقم كتاب القصة والسيناريو والمخرج بمد جسور قوية لمن يريد طرق ودخول هذه المنطقة، وفتحوا له عدة أبواب من خلال رسم شبكة من العلامات الإبداعية المتحركة الديناميية فى تكوينات جمالية توحى بالبساطة أولا وأخيرا، ولا ننسى أننا فى النهاية أمام فيلم كوميدى للرسوم المتحركة..

للمرة الثالثة أو الرابعة فى أقل من شهرين نلتقى مع مدينة لندن، ومعها تفرض الهوية الإنجليزية نفسها بالتبعية على المنهج الفنى والرؤية الدرامية، بما فيها من تركيبات شخصية وحوارية وبلاغية وخط سير الصراع الدرامى وكافة مساحات المعالجة السينمائية. من هذا المنطلق قدم لنا المخرج مع مديرى التصوير براد بلاكبورن وفرانك باسنجهام الفأر الشيك الهادىء الصوت المهذب الخجول رودى (صوت هيو جاكمان)، يعيش فى بيت له طراز خاص فى الأناقة الكلاسيكية والذوق الصارم، بما يتفق مع الطبقة الثرية للطبيعة الإنجليزية بألوان معتدلة وتصميمات عقلانية. ولأننا سنتمركز فى تعاملنا مع هذا البطل الفأر رودى من الألف إلى الياء، قاد المخرج فريق عمله ليقدم العالم من وجهة نظره.. بمعنى أن الكاميرات مثلا لم تهبط إلى مستوى ارتفاعه الذى يقترب تقريبا من الأرض، بل على العكس فتحت لنا الكاميرات كل الزوايا وارتفعت بنا إلى ما يقترب من المستوى الآدمى فى نظرته وتعامله مع الأشياء من حوله، بمنطق أنه رودى لا يرى نفسه ضئيلا أبدا. فهو يستمد ارتفاع قامته وبعد نظره وثقته بنفسه ووقوفه بندية أمام كل شىء فى هذه الدنيا، من نفس معطيات العالم الذى يعيش فيه ولا يرى غيره، لذلك لا يشعر أبدا أنه مجرد حيوان أليف وحيد حبيس قفص نظيف جدا، لكنه فارغ جدا. من هذا المنطق أيضا تعامل مونتاج الثنائى إريك ديبكويز وجون فنزون مع حدث خروج أصحاب البيت كفرصة، ليستمتع رودى خارج القفص قليلا مع الأدوات والماكيتات والعرائس والتليفزيون من حوله، فقط هو يريد أن يلعب على حريته أكثر ليس إلا. شتان الفارق بين صنع سياق يوحى بحرية

اللعب والإحساس بالسعادة مهما كانت سرعة القطعات طبقا للبيئة الإنجليزية الأهدأ تلقائيا من الأمريكية وسياق التمرد والثورة على كل شىء؛ لأنهما فى هذه الحالة سينبعان من حالة ضيق وغضب وعدم رضا، وهذا ما يبتعد كل البعد عن البطل الذى يشعر أن هذا البيت هو وطنه الحقيقى، وأن أصحابه خاصة الفتاة الصغيرة هم أهله الذين يحبونه.. استمر الفأر رودى الذى يرى الدنيا بعيون عملاقة منسجما بكل مزاج ونشوة فى اللعب بمنتهى الحرية والأمان، إلى أن جاءه ضيف ثقيل جدا قلب حياته رأسا على عقب، وكان نقطة انطلاق ثم تحول خطيرة فى حياته وفى حياة غيره أيضا..

عادة ما نقول عن الضيف الثقيل أنه هبط من السماء، إلا الفأر الدخيل الشقى سِد (صوت شين ريتشى) الذى جاء من حيث لا يدرى أحد، وقد منحه الفنانون مصممو الأشكال الكرتونية شكلا مشاغبا وجسدا مفرطحا غير متناسق، يتواءم مع صراخه المستمر وضحكاته المشاكسة ومباغتاته الصادمة وسوء تربيته، هذا إذا كان يعرف التربية أصلا.. هنا بالتحديد يتضح الفارق تماما بين سياق المونتاج الذى أشرنا إليه للإيحاء بخلق عالم من الاستمتاع بالحرية والأمان، وعالم آخر مختلف تماما للاستمتاع بالمشاغبات والثورة. وقد نشبت هذه المعركة عندما فوجىء الفأر رودى الهادىء الشيك باقتحام غريب البيت، وعبثه فى كل شىء ومشاركته فى كل أحلامه ووسائل رفاهيته. بما أن الاثنين يتكلمان لغة غير مفهومة أبدا لبعضهما البعض، اعتقد رودى فأر مدينة لندن العريقة أن بإمكانه التخلص من الغريب بطريق سهلة مستهينا بذكائه وتشرده وخبرته فى الحياة. وبدلا من أن يسقطه فى المرحاض دفعه الغريب بدلا منه وصب المياه فوق رأسه، وتركه يلقى مصيره الأسود فى رحلة رهيبة بين مواسير كثيرة جدا، لينتهى به الحال إلى الاستقرار فى مدينة الفئران الفقيرة للغاية، التى يسمع أهلها مجرد السمع عن مدينة لندن البعيدة الكامنة فى هذا العالم الفوقى الترفيهى. إذا كان رودى يريد العودة إلى وطنه، فقد دلّه أولاد الحلال من الفئران الفقراء أن الفأرة الثورية ريتا (صوت كيت وينسليت) هى الوحيدة التى تملك خريطة وسبيل توصيله فى رحلة علوية ليعود من حيث أتى.. بمجرد ما انتقلنا إلى الفأرة القوية ريتا، انفتح أمامنا عالم مدينة الفئران وغيرها من الحيوانات من كواليسها الداخلية وليس من برواز صورها الخارجية، بما يعنى تعارفنا عن قرب بوالد ريتا (صوت ديفيد سوشت) ووالدتها (صوت كيثى بورك) وجدتها (صوت ميريام مرجولس) وكل عائلتها الكبيرة جدا، وصراعهم الشرس المستمر مع الزعيم الشرير (صوت أيان ماكيلان) وحارسه الشرير وذراعه الأيمنى وايتى (صوت بل نايى) وذراعه الأيسر الآخر سبايك (صوت أندى سركس)، من أجل أن يسرقوا منها جوهرة نادرة باهظة الثمن. لكن السيناريو أحدث انقلابا فى خط سير الصراع الدرامى مائة وثمانين درجة بسلاسة تامة ومنطقية مقنعة، عندما وظف المخرج خبرات رودى وعشرته للأثرياء بكشف حقيقة الجوهرة المزيفة التى يتصارعون عليها منذ زمن طويل جدا. فى خضم المطاردات والمغامرات بتمكن إبداعى واضح للمشرف على المؤثرات المرئية وندى روجرز، وفى ظل مساندة درامية جمالية إيجابية مستمرة للمؤلف الموسيقى هارى جريجسون-وليامز، أخذت ريتا بالخطأ حزاما تكنولوجيا من معمل الزعيم الجبار ولبسته حزاما لملابسها..

من هذه النقطة بالذات قاد المخرج فريق عمله الجماعى للارتفاع بمستوى السرعة والإثارة والإيقاع الداخلى فى كل شىء، لكى تتناغم معطيات الصورة مع خطورة الصراع الجديد، بعدما تكشف مصادفة الحزام هذه عن سر مخطط الزعيم الشرير الزعيم الشرير، الذى يحتقر كل القوارض ويريد تحويل كل المدينة بكل ما تحويه من كائنات إلى أشكال مجمدة داخل أكبر فريزر فى هذه الدنيا الواسعة! بالتالى كان لابد أن يتحد كل الضحايا بشكل أقوى وأفضل وأصدق من أجل مواجهة هذا الخطر الغاشم، وفى المقابل كان لابد أن يستعين الزعيم بمعاونين أكثر شراسة مثل الضفدع الفرنسى الآليط وابن عمه الشرير (صوت الفرنسى جين رينو) وأتباعه من الفرنسيين، وهو ما ساهم فى الوقت نفسه فى خلق مساحة متجددة من الشخصيات المختلفة فى لغتها وألفاظها وأساليبها وفكرها وبناءها، مما نتج عنه فى النهاية إضافة طبعة جديدة فى حلول الرسوم المتحركة المبتكرة التى تضرب المنطق والتقليدية فى الأعماق باستمرار، بما يعنى استمرار حالة الدهشة والاستمتاع على مختلف المستويات.

حرص فريق العمل فى الكتابة مع المخرج على مد جسور شبكة التواصل مع المتلقى الإيجابى كما ذكرنا، ليربط بين قضية الهوية والضياع والوطن وقيمة الحياة ذاتها فى عقد المقارنة بين العالم السفلى والعالم العلوى، وفى المرحلة التالية بين العالمين معا وبين عالمه الإنسانى الخاص به، من خلال خلق عالم سفلى متكامل يضم كل مستلزمات واحتياجات وأدوات البشر تماما. وكأن العالمين يلعبان دور الجزء من الكل بالتبادل والتبعية..

فى آخر الرحلة أدرك الفأر رودى أن الوطن هو الحرية والحب والعائلة، وأن الحياة وحيدا غريبا داخل أجمل قفص فى الدنيا مع أجمل طعام فى النيا فى عالم ليس عالمه هو قمة الضياع بعينه.. (٥٩٣)

## "An Inconvenient Truth/الحقيقة المفزعة"

## إنذار من الأرض على يد مُحضر أمريكى!

غريب جدا أن نجد فيلما تسجيليا أجنبيا فى السوق السينمائى التجارى المصرى فى انتظار حجز الجمهور ويتعامل مع عداد الربح التجارى، والأغرب أن نكتشف أنه فيلم قوى بالفعل بل وواحد من أبرز الأفلام التسجيلية التى تم عرضها فى مختلف المهرجانات والمناسبات المحلية الأمريكية والدولية فى العام الماضى، وقد ترك بالفعل أصداء فنية وفكرية وسياسية على مستوى الأفراد والمؤسسات والمحافل السينمائية؛ فكان الحدث الرئيسى فى مهرجان صن دانس الأمريكى بمعنى الكلمة..

إنه الفيلم التسجيلى الأمريكى المهم "الحقيقة المفزعة / An Inconvenient Truth" ٢٠٠٦ إخراج الأمريكى ديفيز جوجنهايم، وهو صاحب مجموعة من الأعمال المتميزة التى عُرضت لحساب التليفزيون الأمريكى، متنوعا ما بين الإخراج والإنتاج والتصوير وأيضا التمثيل مرة واحدة فقط. يستغرق زمن عرض هذا الفيلم

التسجيلى مائة دقيقة، وقد تم توزيع خمسين ألف نسخة منه على عدد ضخم جدا من المدرسين داخل المدارس الأمريكية فى مختلف الولايات عبر شبكة الإنترنت، فى الفترة ما بين الثامن عشر من شهر ديسمبر ٢٠٠٦ والثامن عشر من شهر يناير ٢٠٠٧، بهدف تنبيه وإيقاظ وعى الأجيال القادمة والمسئولين عن توعيتهم وتنشئتهم من قبلهم. حصد الفيلم ثلاث عشرة جائزة سينمائية كأفضل فيلم ومخرج فى المقام الأول ومن بعدهما جائزتا أفضل مونتاج وأغنية، بالإضافة إلى ستة ترشيحات لجوائز أخرى مختلفة، ساهموا جميعا فى تسليط الضوء على القضية الخطيرة المطروحة داخل الفيلم ويعيشها كل البشر. هذا الفيلم عنا كلنا ولنا كلنا ونحن الأبطال الوحيدون فيه بلا منازع!

يبدو أن الكرة الأرضية قد اختارت إرسال إنذار صريح وحازم على ضوء الإشارة الحمراء الخطرة للتوقف أمام مشكلاتها المتراكمة وتمثل خطرا شديدا على حياتها ومستقبل سكانها، عن طريق السيد آل جور النائب السابق للرئيس الأمريكى الذى خاض حربا سياسية شرسة ضد الرئيس الحالى جورج بوش الابن فى انتخابات الرئاسة الأمريكية عام ٢٠٠٠، لكنه تلقى هزيمة أبعدته عن آمال الزعامة ومن وقتها حوّل دفة حياته للالتفات إلى حقيقة الأزمة الطاحنة النابعة من عملية السخونة المتصاعدة على سطح الكرة الأرضية، وهى زعامة أخرى من نوع مختلف.. وراح السيد آل جور يقضى كل وقته فى قراءة الأبحاث والمقالات وجمع المعلومات وعقد اللقاءات والمشاركات فى مختلف الاجتماعات والبرامج والمنتديات داخل الولايات المتحدة الأمريكية مع اللجان المختصة محليا ودوليا، مما جعله يطوف الكثير من أنحاء العالم لإلقاء المحاضرات على الأفراد العاديين جدا مع المتخصصين والعلماء والسياسيين، لدراسة ما يحيط بنا من خطورة بيئية مفزعة وكارثة تسمى "قضية الاحتباس الحرارى" ونحن فى عالم آخر، مغيبين تماما عما نحدثه نحن بأيدينا من كوارث وكأنه انتحار بطىء نتفاخر به دون وعى أو علم!

إذا حدث ما توقعه معظم العلماء سيواجه العالم خلال عشر سنوات فقط كوارث جماعية تتعلق بانقلابات مناخية رهيبة لا يمكن أن يتصورها أحد مهما كان مريضا بالخيال الواسع، فستتسبب على سبيل المثال فى طقس لا يُحتمل وموجات عارمة من الفيضانات والجفاف والأوبئة ودوامات من الحر القاتل، وتوقعات أن يتصاعد عدد الضحايا بالمئات والآلاف وأكثر من ذلك.. هذا يعنى أن الكرة الأرضية تجلس على قنبلة حقيقية زمنية مكانية موقوتة حارقة، لكنها مع الأسف قنبلة من صنع أيدينا نحن البشر الذين كرمنا الله ورفعنا لنكون أرقى المخلوقات فى الكون! وقد وقعت أحداث مماثلة بالفعل فى العديد من مناطق العالم، وذلك بسبب الارتفاع القاتل لمعدل ثانى أوكسيد الكربون على سطح الأرض، مما يؤدى إلى تدمير كل شىء حولنا من أحياء برية وبحرية ونباتات، وتدمير البشر بالفتك بالأحياء الحاليين أو الأجيال القادمة، هذا هو سر اهتمام أصحاب الفيلم بالتعامل مع عقول الطلبة والمدرسين، ليبدأوا بداية منطقية علمية صحيحة من القاعدة إلى القمة وليس العكس. لكن قيمة التميز فى هذا الفيلم التسجيلى الجميل المفزع ليست فى مبدأ اختيار القضية الخطيرة ذاتها التى يعرضها مهما كان تطور الوسائل التكنولوجية المستخدمة فقط، بل فى البناء الفنى وكيفية بث الخطاب

الفكرى والرؤية المستهدفة من وراء هذا الفيلم، الذى يعتمد علـى شـخص واحـد فقط يحاضر باستمرار فى قاعة أمام جمهـور الحاضـرين المنصـتين بحـزن وصـدمة، انقلبت بمرور الوقت إلى ذهول وربما إحساس بالـذنب بعـد معرفـة هـذه الحقيقـة المفزعة، طبقا للاسم التجارى المختار لعرض الفـيلم، علمـا بـأن اسـمه الأصـلى طبقا للترجمة الحرفية الدقيقة هو "حقيقة غير ملائمـة".. بمـا أن الأمـر معقـد بمـا يكفى من حيث كم أو كيف سـرد وشـرح وإدراك كـل هـذا الطوفـان المتـوالى مـن الحقائق العلمية، وبما أن الهـدف مـن هـذه المحاضـرة وهـذا الفـيلم هـو التعريـف بالحقيقة حتى يسعفنا الوقت للقيام بالتصرف الإيجابى، مـع عـدم الاكتفـاء بخلـق روح الترهيب وإحداث فرقعات إعلامية وبروباجندا مدوية كبالون فـارغ، أقـام الفـيلم بنائه الفنى على أساس المزج بين الجدية فى تقديم منظومـة الحقـائق العلميـة بأسـلوب متـدرج سـلس يخاطـب الكثيـر مـن العقليـات رغـم صـعوبة القضـية، مـع التلاعـب فـى الوقـت نفسـه بـبعض المـرح والسـخرية المدسوسـة فـى لحظـات مختارة مدروسة بعناية من جانب المُحاضِر السيد آل جور، أو عن طريق الاستعانة بمشاهد مجسمة حية على الشاشة لأحداث مؤلمـة وقعـت بالفعـل فـى شـتى الأمـاكن. الهـدف مـن ذلـك هـو القـبض علـى انتبـاه الجمهـور علـى مـدى هـذه المحاضرة الطويلة، ولإزالة حـاجز الرهبـة والغربـة بـين المُحاضـر والجمهـور بصـفته شخصية سياسية بارزة مهيبة لها ثقلها، وقد أثبت آل جور طوال الوقت أنه يمتلـك بالفعل كاريزما الزعامة ومغناطيس عالى الجودة فى التأثير والإرسال والاستقبال. لكى يتصور القارىء المقصود من هذا التحليل ومدى أهميته فى نجاح هذا الفيلم التسجيلى، نتوقف أمام كيفيـة تقـديم المُحاضـر لنفسـه أمـام الجمهـور والتواصـل معه لإثارة فضوله وتثبيته بمسامير لاملائيـة فـى مقعـده مـن أقصـر وأقـوى طريـق ممكن للتوصيل والإقناع، عندما قال بطل الفيلم للجمهور الداخلى أمامه ولنا نحـن أيضا باعتبارنا الجمهور الخارجى خارج القاعة والشاشـة: "أنـا آل جـور.. المفـروض أننى سأكون الرئيس التالى للولايات المتحدة الأمريكية."، وعندما قابلـه الجمهـور بالضحكات والتصفيق علّق ببساطة ومرح وذكاء: "أنا لا أجد هذا مضحكا!". ثم أعاد مستر آل جور تقديم نفسه بتكـرار نفـس الجملـة تمامـا وبمنتهـى الهـدوء والثقـة والتواضع، فقابله الجمهور بارتفاع معدل التصفيق والضـحكات والتعليقـات المنفلتـة عن حيز الهمـس قلـيلا، ليتسـاءل هـو مـرة أخـرى: "أنـا لا أفهـم لمـاذا يبـدو هـذا مضحكا؟!"..

هذه المحاضرة العلميـة تحمـل ملامـح كثيـرة مـن الطـابع الفنـى المتميـز لمـا نسميه "عرض سـينمائى متمسـرح" أو بـالعكس "عـرض مسـرحى سـينمائى"، باعتبارها محاضرة تقوم على أساس فنى مؤثر يجمع بين مخاطبة الجمهور علـى الهواء فى القاعة وفنون التصوير السينمائى والمونتاج والتدخل فى السرد والمتن الدرامى، لكنه لا يُعد فى النهاية فيلما روائيـا بمعنـى الكلمـة لعـدم تـوافر الأركـان المتكاملة. لعب مونتاج الثنـائى جـاى لاش كاسـيدى ودان سـويتليك مـع المؤلـف الموسيقى ميشيل بروك أدوارا حيوية فى تقديم الأدلـة العلميـة العمليـة للقضـية المطروحة فى المحاضرة بمـدلولاتها وإيحاءاتهـا المتدرجـة التفاعـل والتـأثير، وفـى ترسيخ مفاهيم تشكيلية جمالية إيقاعية داخل الصورة السـينمائية لآل جـور وهـو يحاضر أو للصورة الداخلية التى يعرضـها علـى الشاشـة لتوضـيح مـا يشـرح، مـن خلال خلق شبكة من العلامات البصرية والسمعية الدالة المتنوعـة مباشـرة وغيـر

مباشرة داخل منظومة هذا الفيلم بإبداع مستمر من أول لحظة حتى النهاية. لم تقتصر المسألة على مجرد عرض معلوماتى رقمى وصور مجسمة تكنولوجية مبهرة تتداخل وتتقاطع بالثانية والدقيقة مع كل كلمة يقولها آل جور على غزارة المحاضرة المفرطة، لكنه التنويع الإبداعى الفكرى التقنى فى كيفية توصيل المعلومة الصريحة فى إطار سياق متطلبات الفيلم التسجيلى، مع بث العديد من الرسائل البيئية الاقتصادية السياسية بين السطور كان هو الفيصل فى نجاح هذا الفيلم. هذا لم يحققه المخرج الأمريكى ديفيز جوجنهايم إلا من خلال الاستخدام الموظف للتقاطع الزمنى المكانى لكوارث بيئية حية كما ذكرنا قريبة وقعت منذ سنوات قليلة، وأحيانا منذ أشهر قليلة فى الكثير من بقاع العالم داخل وخارج أمريكا، واستعارة صور مجسدة حية لآل جور وهو يتفاعل مع المواقف المتعددة منفردا أو مع غيره، وأخرى لمجموعات مختلفة من البشر كمسئولين ومنكوبين لإثبات جمعية المعاناة الشمولية على سطح الكرة الأرضية. اعتمد المخرج فى منهجه على تكنيك بصرى موحى فى فن الإضاءة للقاعة من حيث مواقع التركيز وتدرج القوة والألوان المختارة، بالتناسب مع طبيعة ودور المعلومة المقدمة وكيفية إلقاء المُحاضر لحقائقه المدمرة بكل ما فيها من تلميح وتصريح بالعديد من الوقائع السياسية المركبة من ناحية، وفى اختيار موقع آل جور نفسه أمام شاشة المعلومات وراءه، وتصميم ميزانسين أو حركة مسرحية مرسومة له من ناحية ثانية، ثم منهج تعامل الكادرات والعدسات معه لتوصيل العديد من الرسائل الذكية ما بين الدفاع والإشارة والإدانة والتنبيه والتحذير إلى آخره من ناحية ثالثة..

الأمل كما قالوا فى أيدينا نحن.. كل ما علينا اتباع عشرة حلول فى حياتنا تساهم فى تحجيم هذه الكارثة وهى.. تغيير نظام الإضاءة فى المنازل على الأقل باستخدام اللمبة الفلورسنت لتوفير كمية هائلة من ثانى أوكسيد الكربون المدمر/ الإكثار من السير أو ركوب الدراجة أو المواصلات العامة لتحقيق نفس الغرض/ التعامل باحترافية وتعقل مع المخلفات فى المنازل/ الحفاظ على نفخ عجلات السيارة بدقة وانضباط باستمرار/ الإكثار من استخدام المياة الباردة أو الدافئة فى المنازل بديلا عن المياه الساخنة/ تجنب المنتجات التى تحتاج إلى تغليف ضخم/ تخفيض ثرموستات البيت درجتين فى الشتاء ورفعه درجتين فى الصيف/ زرع شجرة واحدة فقط قدر المتاح/ وأخيرا الشعور أننا جزء أصيل من الحل البسيط فى متطلباته.من يريد الاستزادة بحكم الفضول الإنسانى أو الاهتمام الآدمى من منطلق اختلاف التخصصات العملية العلمية، عليه بزيارة هذا الموقع الرسمى "www.climatecrisis.net" وسيعرف الكثير..

البعض يقول إن المعرفة نعمة، والبعض يؤكد أن الجهل هو النعمة. أما السيد آل جور الريس التالى للولايات المتحدة حسب اعتقاده وحساباته، والذى قدم هذه المحاضرة ألف مرة كرقم فعلى بدون مبالغة فى المدارس والفنادق والقاعات الكبيرة والصغيرة داخل وخارج بلاده فله وجهة نظر تقول: "أنت لا تستطيع أن تدفع شخصا ما ليفهم شيئا، إذا كان يقبض ماهيته على عدم فهم هذا الأمر بالتحديد!".. (٥٩٤)

## "رؤية خطرة/Deja Vu"

## عقارب الساعة تسير على رأسها كالبهلوان!

هل يمكن أن يعرف الإنسان ما سيحدث له في المستقبل القريب أو البعيد؟ هل إذا تحققت هذه المعرفة ستكون فى صالحه أم نقمة عليه تقصف عمره الذى لم يعشه بعد؟؟ هذا عن المستقبل لكن ماذا عما تم تدوينه فى الدفاتر فى خانة "كان يا ما كان"، أى فعل الزمن الماضى الذى انتهى ورحل مع الراحلين؟؟؟ هل يمكن أن يلقى الإنسان نظرة على ما فاته فى الماضى من موقعه فى الحاضر؟! كل هذه التساؤلات التى تساوى رحلات مكوكية عبر الزمن إلى الأمام أو إلى الوراء، ما هى إلا إشكالية ضخمة خطرة منغرسة فى دم الإنسان كشجرة عتيقة نبتت منذ أول ظهوره على الأرض، وتظهر فى تنويعات مختلفة بين الحين والحين..

من بين هذه التنويعات التى تدق بشىء من المهارة ومساحة مشتركة بين التبسيط والتعقيد على هذه الإشكالية الفلسفية سوف نتوقف أمام الفيلم الأمريكى "رؤية خطرة/Deja Vu" ٢٠٠٦ إخراج الإنجليزى تونى سكوت وهو شقيق المخرج الكبير ريدلى سكوت. يتميز تونى بممارسة العديد من فروع الفن من الإخراج للإنتاج للتأليف للتصوير للمونتاج للتمثيل أيضا. قدم المخرج المخضرم تونى سكوت العديد من الأفلام ظهرت مع ستينيات القرن الماضى، وقد شاهدنا له فى السوق المصرى قريبا على سبيل المثال فيلميه الأخيرين "رجل على نار" ٢٠٠٣ و"لعبة الجاسوسية" ٢٠٠٢، وقد تميز الاثنان باعتبارهما أقرب أعماله معاصرة بطابع الآكشن سواء على مستوى كيف المغامات أو الكم المطروح رغم فارق المستوى بينهما، وإن كانت تحمل طابعا متأمركا إلى حد ما. لكنها تعتمد بشكل كبير على زرع أبعاد إنسانية تتعامل بحساب مع تركيبة شخصية مثيرة ومحيرة، لها جذور مباشرة وغير مباشرة ملتئمة فى الشبكة الاجتماعية السياسية المحيطة، وهو ما يمنح أفلامه قدرة على البقاء والاستمرار والقراءات المتعددة..

لابد أولا أن يحدد كاتب السيناريو اتجاهاته لكيفية المعالجة السينمائية التى يريد طرحها للقضية التى اختارها، كى يعرف كيف يبنى وينسج ويغزل ولماذا وكيف والأهداف التى يريد الوصول إليها بدرجات مختلفة، ليتحقق الانسجام الداخلى لمتن الفيلم ولا يتشتت بين أجناس مختلفة فى التفكير والتنفيذ. هذا الانسجام هو ما اتبعه وأسسه جيدا كاتبا السيناريو بل مارسيللى وتيرى روسيو لفيلم "رؤية خطرة"، حيث بدأ الاثنان اتجاههما على أساس وقوع جريمة إرهابية شديدة التوحش استهدفت جموعا كثيرة من البشر الأبرياء، وأمام سيل التحقيقات والمطاردات المتوقعة سنمضى بالتبعية فى طريق أفلام الآكشن والجريمة كعنوان عام للأحداث القادمة. لكن كيفية التحقيق فى هذه الجريمة والأساليب المتبعة لتنفيذ هدف كشف الغموض وإرساء العدالة والأخذ بثأر الأبرياء، وجه دفة الفيلم توجيها مختلفا تماما عن المتوقع بالمزج بين الآكشن وبين توجه وكيان أفلام الخيال العلمى، التى تقوم هنا على أساس فرضية علمية تبدأ من

مرحلة التشكك ثم الاقتراب من الإيمـان ثـم تحقـق الإيمـان المتكامـل بعـد تجربـة هذه الفرضية والوقوف على نتائجها أيا كانت. العلم مغامرة عقلية أعظم وأمتع من مغامرات مسدسات جيمس بوند الأنيق عشرات المرات..

الجريمة التى وقعت بالفعل فى هذا الفيلم هى حادث تفجير إرهـابى لمركـب محلى يتجول داخل نيـو أورليـانز بالولايـات المتحـدة الأمريكيـة، يحمـل الكثيـر مـن القـوات البحريـة المحليـة بصـفة خاصـة مـع مجموعـة مـن المـدنيين مـن أقـاربهم وخلافه.. مـن الطبيعـى أن يهـز الحـادث فكـر وأمـن قـوات البـوليس وفـروع القـوات الخاصة للتحقيق بكافة السبل من أجل الوصول إلى الفاعل، علما بـأن الفـيلم لـم يقم بيننا وبين أى شخص على المركب أى علاقة مـن أى نـوع، أى أننـا لا نبحـث وراء المفعـول بـل وراء الفاعـل فقـط فـى حلقـة مجـردة شـبه صـلبة وبـاردة؛ لأن التعـاطف مـع الضـحية يلعـب دورا طاغيـا فـى اسـتبقاء المتلقـى ونيـل تشـجيعه وتصفيقه للبحث عـن الفاعـل الـذى أودى بحيـاة صـديقته الضـحية.. هـذه النقطـة بالتحديد أى عملية تجسيد أى ضحية وإقامة علاقات دفء معها، بـدلا مـن البحـث فى الهواء الطلق البارد هى التى تداركها الفيلم من الناحية الدرامية، وهى التـى وظفها أيضا لتكون المفتاح الذى سينقل به آليات بناءه من مجرد فيلم آكشـن إلـى التداخل مع توجه الخيال العلمى وخصائصه ومتطلباته كما سنرى..

بدأت مراحل هـذا التحـول عنـدما اسـتعان الضـابط أنـدرو بريـزوارا (فـال كيلمـر) بالضابط المحقق الأسمر دوج كارلين (دينزل واشنطون) لمعرفة أسرار هذا الحادث الإرهابى، وائتمنه على سر علمى خطير بالإخبار ثم بالرؤية والمعاينة المجسـمة، ليقوما معا بالتعاون مع فريق العمل التابع لأندرو المكون من دينـى (آدم جولـدبرج) وجونارس (إلدن هنسون) وشانتى (إريكا ألكسندر) بممارسـة الحـبس الانفـرادى لأنفسـهم داخل حجرة واحدة لم تتغير فى معظم أحداث النصـف الأول مـن الفـيلم إذا جاز التقسيم. ويقدموا على تجربة عملية تحمـل سـرا معقـدا خطيـرا إلـى حـد بعيد، وهو توفر إمكانية غريبة تسمح بمراقبة ما حدث فى حياة شـخص مـا علـى مدى أربعة أيام وست ساعات مـن الماضـى عبـر شاشـة كبيـرة أمـامهم.. راعـى الفيلم بذكاء صعوبة تصديق هذه الفرضية منطقيا، التى تبدو متناقضة ظاهريـا مـع الرغبة الداخلية الدفينـة فـى تصـديقها؛ لأنهـا فرصـة ذهبيـة كـى يقـبض الإنسـان الضعيف على مقاليد الزمن ويعيـده إلـى الـوراء ولـو بالمشـاهدة.. بمـا أن الشـاب الأسـمر دوج كـارلين يعمـل بالمسدسـات ولا يتطلـع عقلـه إلـى هـذه الفرضـيات العلمية الصعبة، أناب عن المتلقى فى الكثير من لحظات عدم التصديق والدهشـة والخوف والفرح الداخلى كالأطفال والصمت والتعليقات العبثية التى لا نفهـم منهـا شيئا، والفم المفتوح الذى يريد أن يمسك الصورة بين يديه كى لا تفلت منه هـذه الفرصة النادرة.. الضحية التى ستسـتعيد الماكينـات المتقدمـة أربعـة أيـام وسـت ساعات من حياتها الماضية، هى الشابة الجميلة كلير (بـاولا بـاتون) التـى لقيـت مصرعها بالفعل وأقيمت جنازتها وبكى الكثيرون فراقها.. الأهـم مـن هـذا والممتـع فى الوقت نفسـه أن الكاميرات تستطيع أن تتـدخل مـن زوايـا عجيبـة لالتقـاط كـل همسة، لكن هذا الشريط السينمائى يبدو غدارا إلى حد ما؛ لأن هذه التكنولوجيا تعرض كل ما يحدث أو حدث بالفعل مرة واحدة فقط، أى أنـه لا يمكـن لمـن يتفـرج أن يعيد أو يقدم ويتجاوز أى لقطة أو لحظة تجـرى أمامـه. بمعنـى أن هـذه الصـورة

تتوفر مرة واحدة فقط لصاحب الحظ السعيد.. بالتالى تحول كل فريق العمل ومعهم المتلقى بالتبعية إلى كتلة من التركيز المتيقظة جدا إلى أبعد درجة، وكان عليهم أن يدونوا ملحوظاتهم فى رؤوسهم دون أن يضيعوا وقتا فى الكتابة، ليقوموا بترتيب الأحداث وبناء الافتراضات واستنباط الدلائل والنتائج قطرة بقطرة، تغلفهم فترة طويلة من الصمت وتتخللها بعض التعليقات القليلة جدا الهامة جدا هنا وهناك. ثم تصاعدت مساحة الصمت وبالتالى درجة التركيز المهيمنة على كل شىء؛ لأن الشابة السمراء الجميلة كلير التى يراقبونها تتجول أغلب الوقت وحدها ويبدو أنها قليلة الكلام هى الأخرى، وبالتالى اكتملت مدينة الصمت التى سكنها الجميع برغبتهم بدافع الفضول للقبض على المجرم الهارب، وللقبض أيضا على مقاليد الزمن الهارب من بين أيدى البشر إلى الأبد..

من هذا المنطلق وضعنا المخرج فى كورنر إنسانى غريب نتعامل فيه مع الحاضر والماضى فى لحظة واحدة حتى وصل الأمر أحيانا إلى الإحساس بالسعادة وببعض الرفاهية والسلطة.. لكنها فى الواقع سلطة غير مطلقة تتعامل مع ما حدث بالفعل من منظور المستقبل بالنسبة له، وهو ما يتسبب فى اختلال الخط البيانى للزمن المقدر الذى يحياه الإنسان طبقا لعقارب الساعة وليس ضدها.. لكن المفاجأة أن هذه الفرضية العلمية تجاوزت هذا السطح القريب من الخيال، وتمادت إلى ما هو أبعد وأعقد وأخطر، حيث شهد الصراع الدرامى نقطة تحول مزلزلة فى خط سير الصراع الدرامى ككل، عندما تأكد دوج بالتجربة العملية أن هذه التكنولوجيا المتطورة لا تستطيع مراقبة ماضى الشخص المستهدف فقط، لكن هناك تجارب محدودة جدا طموحة جدا يتكفل بها جهاز كبير يتيح للإنسان اختراق حاجز الزمن، ليقذف ببعض الأحداث والأدوات هناك فى الأيام الماضية لعل وعسى تتدخل لتغير مستقبل الماضى أى الحاضر المعاش.. وهو ما نتج عنه تداخل أكثر تشابكا وعمقا عن الفرضية العلمية الأولى فى إقامة العلاقة بين الماضى والحاضر أو العكس، بدليل أن الضحية الجميلة كلير كانت تستشعر تماما فى الماضى أن هناك من يراقبها فى الحاضر وكانت محقة؛ لأن كاميرات فريق العمل تراقبها بالفعل من نقطة الحاضر، فى الوقت الذى تعتبر فيه الآن فى عداد الضحايا وقد أقيمت جنازتها بشهادة وحضور الجميع! الفرجة على الماضى من بعيد لبعيد شىء، ومجرد الجرأة على التفكير فى اختراقه لتغيير مساره أو مسار المستقبل شىء مختلف تماما.. من باب المغامرة والجنون حاول دوج اختراق الماضى بإرسال رسائل تحذيرات للضحايا وما شابه، لكنها كانت تغير فى رتوش السيناريو وتظل النتيجة واحدة حتى اضطر هو فى النهاية إلى الذهاب بنفسه لإنقاذ ما يمكن إنقاذه بمساعدة شخص واحد فقط من فريق العمل، فى تنويعة درامية جديدة على خصوصية وإمكانية آلة الزمن الشهيرة..

حتى نتصور معا ما يحدث على المستوى الفكرى والفعلى نتوقف هنا أمام مجموعة من أجمل مشاهد الفيلم، أسسها بمهارة المخرج تونى سكوت مع فريق عمله مدير التصوير باول كاميرون والمونتير كريس ليبنزون والمؤلف الموسيقى هارى جريجسون – وليامز للتعامل من زاويتين زمنيتين فى وقت واحد.. بعدما تأكد الجميع أن المجرم الحقيقى هو الشاب الوسيم كارول أورستاد (جيمس كافيسل)، الذى دبر الحادث للانتقام من البحرية بسبب رفضها وجوده

بين صفوفها وإنكار تمجيد قدراته، والذى أراد شراء سيارة كلير صاحبة النوايا الطيبة لاستخدامها فى الحادث، إذا بدوج يقفز من مكانه بناء على تغيير المسار الفرضية بإمكانية التدخل فى الماضى، وينطلق يطارد القاتل فى الماضى بالسيارة من خلال الكاميرا المتقدمة جدا المثبتة فوق رأسه. من خلال عدسة هذه الكاميرا يرى فريق العمل تحركات القاتل فى الماضى، بينما دوج فى واقع الأمر يرى بعينيه المجردتين صورة مخالفة تماما للحاضر أمامه.. لكن المغامر المندفع ألغى عينيه وسار على إرشادات فريق العمل لتفاصيل الصورة التى تجرى أمامهم فى الماضى، مما نتج عنه الكثير من الحوادث والمفاجآت بسبب اختلاف عوامل الزمن والمكان، وهو ما يضعنا أمام إشكالية غريبة وتساؤل محير: هل إذا ذهب دوج بنفسه فى رحلة لاختراق الماضى سيقدر على إنقاذ كلير التى أحبها من صورتها والتى أقيمت جنازتها بالفعل؟ كيف نتعامل فى هذه الحالة مع ماهية المصير وحقيقة الأقدار التى لا يمكن أن تتغير كحكم إلهى نافذ الحدوث؟ بكلمات أخرى هل من الممكن أن أحدد اليوم موعدا مع شخص لأقابله فى الساعة كذا ليلة أمس؟!!!

صحيح أن هذا الفيلم ليس بديعا ولا عظيما بما يكفى، لكنه فى الحقيقة يغرى على المشاهدة والتأمل والتحليل.. وضع المخرج أمام نفسه عدة تحديات اجتازها بدرجات مختلفة من النجاح.. أولا - كيفية التغلب على حيز الملل البصرى بسبب حبس معظم مشاهد النصف الأول فى غرفة صماء مليئة بالأجهزة، مع تثبيت كل فريق العمل من الممثلين فى مقاعدهم دون حركة إلا فى أضيق الحدود. ثانيا - كيفية خلق حالة من الهارمونى بين مقتضيات الزمنين المختلفية فى دائرة الفعل ورد الفعل، بين صورة الحاضر لفريق العمل وصورة الماضى لكلير المعروضة فى الشاشة أمامهم. ثالثا - كيفية صنع حوار مؤثر موح بأقل عدد من الكلمات، يبدو فى كثير من الأحيان عبثيا على شكل جمل مبتورة، وهو ما يعنى إلقاء حمل كبير على الممثلين فى تعبيراتهم المايم الصامتة. رابعا - مدى إمكانية امتلاك مهارة إفشاء جزء من سر أو اكتشاف علمى فى وقت ما، ثم إخفاء الجزء الآخر منه لتوظيفه فى الانقلاب الدرامى البصرى كما ذكرنا. خامسا - أسلوب تأسيس كل التفصيلات الصغيرة التى تفرض مصداقية العمل وفكرته وقضيته، ليتخلى المتلقى بمرور الوقت عن فكرة التشكيك فى هذه الحقيقة، وينتقل إلى التعامل معها من منطلق أنها فرضية ممكنة الحدوث.. هذه السياقات المختلفة والمراحل المتطورة أو حركة الالتفاف المفاجئة هى التى خلقها فريق العمل تحت قيادة المخرج، دون أن يتغافل أحد عن الجنس الفنى الأصلى المتمثل فى متطلبات أفلام الآكشن والجريمة، مع استبدال الحركة الجسدية والمطاردات الفيزيقية بمناورات عقلية تتظاهر بالثبات والركود، لكنها فى الواقع تسابق الريح فى مرحلة الاكتفاء الإجبارى بالفرجة على الشاشة. ثم يتبدل الحال عند الانتقال إلى مرحلة السباقات الجسدية الفعلية والمطاردات المرئية المسموعة بامسدسات والسيارات والعدو وخلافه، لكنها مع ذلك لم تتخل ولا لحظة واحدة عن السباق الذهنى المحموم. كل ما هنالك مجرد عملية تبادلية فى تقديم وتأخير هذا على ذاك..

هل نتذكر الفيلم الأمريكى "كيت وليوبولد" عندما جاء فارس من العصر القديم

إلى الزمن الحاضر عبر شرخ فى جدار الزمن نتيجة اكتشاف علمى؟؟ هل نذكر أن الفارس ليوبولد عندما عاد إلى عصره عبر نفس الشرخ راحت وراءه حبيبته كيت القادمة من العصر الحالى لتكتشف أنها هى نفسها حبيبته التى كان مقدرا لها أن تقابله وتعيش معه فى الزمن الماضى؟؟؟ فى هذه اللحظة اكتشف كيت وليوبولد نفس ما اكتشفه بطلا هذا الفيلم كلير ودوج، وهو أنهم لم يغيروا القدر كما تصوروا.. بعد خوض دوج رحلة الماضى أدرك سبب كل الفوضى التى حدثت فى بيت الضحية، وأنه هو الذى كتب لافتة معلقة على المرآة بالحروف البارزة الملونة تقول: "أنت تستطيع أن تنقذها"، مع أن الجميع فى الحاضر أى فى مستقبل الماضى لم يكن يعرف من أين أتت كل هذه اللخبطة. هذا يعنى ببساطة أنه كان مخططا فى أقدار دوج من البداية أن ينضم إلى فريق العمل ويكتشف سر الآلة، وأن يخوض تجربة العودة بنفسه إلى الماضى وأن ينقذ كلير بالفعل. أى أنه كان مقدرا للبطل كسلطة مصغرة أن يغير القدر تحت هيمنة السلطة المطلقة ليصنع بطولته بيديه أمس واليوم وغدا.. (٥٩٥)

## "الماسة الدامية/ Blood Diamond"

## مباراة فى الدماء على حساب المواطنين الشرفاء!

فيلم مهم قوى مؤثر.. هذه مفاتيح قراءتنا التحليلية المختصرة للفيلم الأمريكى "الماسة الدامية /Blood Diamond" ٢٠٠٦ إخراج المؤلف والمنتج والممثل الأمريكى إدوارد زويك، صاحب الأفلام المثيرة للجدل منها "الساموراى الأخير" ٢٠٠٣. وهو يقف هنا كواحد من منتجى هذا الفيلم الطويل نسبيا "الماسة الدامية"، الذى يمتد إلى ساعتين وثلاثا وعشرين دقيقة ومرشح لخمس جوائز أوسكار مع ثلاث عشرة جائزة أخرى، بخلاف فوزه بثلاث جوائز سينمائية متنوعة لا تكفى المساحة لاستعراضها. يعتبر العمل من نوعية الأعمال الثرية المحتاجة إلى دراسات مكثفة على مستوى المرجعية الفنية والفكرية والسياسية والاقتصادية والتاريخية والإنسانية والاجتماعية أيضا..

هذه الأبعاد طبيعية جدا طالما سنقتحم ملليمترات من دهاليز قارة أفريقيا السمراء، حيث مناجم الكنوز وتجارة الماس، واستعباد الأهالى الفقراء للعمل فى هذه المهنة مع الزراعة والصيد والأعمال الجسمانية البسيطة. ما بين صراع الحكومات وتوالى الانقلابات العسكرية وانفجارات الحروب الأهلية فى كثير من البلدان وقضية العنصرية العريقة، ظهر التاريخ الطويل لاحتلال هذه البلاد العامرة فى القرن الماضى. لكن التاريخ والأطماع لا يموتان أمام تزايد الثروات على حساب العدالة والرحمة، هنا نضع تحت بندى الفقر والجهل ألف خط أسود ثقيل ملطخ باحمرار الدم..

كتب قصة هذا الفيلم جابى ميتشل وتشارلز ليافيت وتكفل الأخير بكتابة السيناريو السينمائى وحده، ووضعا تركيزهما على أوضاع الفوضى الشديدة داخل سيراليون فى تسعينيات القرن الماضى القريب تماما، مع التماس

المنطقى والمتوقع مع الدول الأفريقية كجنوب أفريقيا وزيمبابوى وليبيريا، وتعاملوا معهم كنقاط كبيرة وصغيرة ومحطات ترانزيت تساهم بظروفها وطبيعة علاقاتها فى تفكك الأوضاع وتعقيدها. على المستوى الأساسى لم يشغل الفيلم نفسه كثيرا بتحليل مفردات الصراع السياسى بين القوات الحاكمة فى سيراليون والقوات المتمردة. من المفارقات الساخرة الصادمة تساوى الطرفين رغم حروبهما ظاهريا، لكن تظل النتيجة الوحيدة المؤكدة لهذه المجازر البشعة تساقط آلاف ضحايا الشعب الأفريقى الأعزل.. بدخول أطماع قوات دول أفريقية وغربية يشتعل فتيل الحروب وتجارة السلاح، وتتصاعد عمليات نهب منابع الماس المتوفر كالأمطار، مع سيطرة الغرب كسياسيين وأصحاب شركات الماس الضخمة على هذه التجارة بعد تمريرها عبر عدة دول لخلطها ثم بيعها بالمليارات.. من كل هذا أصبح الملعب الدرامى السياسى مهيأ تماما لاستقبال نوعيتين مختلفتين من البشر، كل منهما يحمل فى جرابه فريقا كاملا من المؤسسات والهيئات والمجتمعات والرسالات المختلفة.. النوع الأول هو نوع المهربين الكبار والصغار المسيطرين على هذا المجال، والذين يعتبرون محطة وسيطة حيوية بين مواقع العثور على الماس ووصوله إلى مستقره الأخير فى الفتارين الأنيقة جدا. يمثل هذه الواجهة كمهرب فرد له قدرات جبارة الشاب الأفريقى الأصل الأبيض دانى آرشر (ليوناردو دى كابريو)، الذى يحمل كل ما يستطيع من مسدسات وخلافه لقتل كل من يعترض طريقه من الحكومة أو المتمردين للوصول إلى الماس بأى ثمن. الغريب أن آرتشر حكى عن ماضيه فى لحظة صفا موظفة بمهارة من حيث التوقيت والأسلوب والتقنية، كيف كان جنديا فى الجيش الزيمبابوى وطنه الحقيقى، وكيف حارب مع أصحاب البشرة السمراء فى خندق واحد دون الشعور بالعنصرية، وكيف تعرض والداه إلى جرائم قتل شديدة التوحش أفضل ألا نذكرها، وكيف علمه قائده كولونيل كويتزى (أرنولد فوسلو) بعد تسريح الجيش كل أسرار تجارة الماس والتهريب لصالح واحدة من أكبر وأضخم شركات الماس فى بريطانيا، حتى تحول إلى محترف ومهرب وقاتل وكل شىء لا يتعلق بماضيه كضحية وجندى شريف سابقا..

الصنف الثانى من البشر المتوقع ظهوره فى هذه الساحة المخيفة هو شريحة من الصحافة الأجنبية الشريفة، الباحثة عن الحقيقة نيابة عن مواطنى الغرب الشرفاء المغيبين الذين لا يعرفون كل ما يحدث داخل وخارج بلادهم، تمثلها الصحافية الشابة الأمريكية الجميلة مادى بوين (جنيفر كوريللى) العاشقة للمغامرات والأزمات وصاحبة الخبرات العظيمة فى مناطق العالم الشائكة، بجرأة نادرة ورغبة حقيقية فى إظهار حقائق تفيد دون سرد قصص مأساوية تستدر دموع بعض القراء ثم لا شئ.. أخيرا عثرت مادى على هدفها عند آرتشر ليمدها بالمعلومات، لكنها اكتشفت أنه يحتاج إلى مساعدتها أكثر؛ لأنه يستغل حاليا المواطن السيراليونى الأسمر سولومون فاندى (ديمون هونسو)، الذى عُرف أنه عثر بمنطق القضاء والقدر على ماسة ضخمة جدا تساوى مليارات ليشتد الصراع فى كل اتجاه.. مادى تريد أسماء وتواريخ وأرقام حسابات لتدين عمليا ما يُعرف فى العالم بتجارة "الماس الدامى" القادم من أفريقيا على حساب دماء المواطنين، وتريد أيضا حل فزورة كيف يكون رصيد دولة صفرا فى تصدير الماس وهى تمتلك أكبر مناجم له، بينما جارتها التى لا تمتلك مناجم أصلا تتربع على

عرش مصدرى الماس فى أفريقيا والعالم؟!! أما آرتشر فهو يريد الحصول على هذه الماسة بأى ثمن حتى يترك قارة أفريقيا إلى الأبد ويعيش ثريا مستريحا بقية حياته. أما المواطن الأسمر سولومون فاندى فهو يتمسك بهذه الماسة التى خبأها كتمسكه بحياته؛ لأنها أمله الوحيد فى ترك بلاده ليفر بنفسه وأسرته من هذا الخراب. لكنه خاض فى الطريق صراعا أعمق بكثير للحصول على ماسة بشرية أكبر، عندما علم من زوجته جاسى (بينو مابينا) أن القوات الثائرة اختطفت ابنه الصغير ديا أو ضياء (كاجيسو كيبرز)، وحولته إلى إرهابى بعد عملية غسيل مخ مهولة مثل الآلاف غيره من الأطفال الأبرياء، الذين يرتكبون أعمالا وحشية وكأنها لعبة لإثبات نضجهم ووطنيتهم..

قاد المخرج مدير التصوير إدواردو سيرا والمونتير ستيفن روزنبلوم والمؤلف الموسيقى جيمس نيوتن هوارد ومصممة الديكور أوليفيا بلوش- لين ومصممة الملابس نجيلا دكسون لعمل توليفة هائلة من هذه الصراعات المتشابكة، وتوظيفهم إيجابيا لإبداء رؤية لما يطرحونه من قضايا وشخصيات تناصر المواطن وتنير الجوانب المضيئة داخل كل شخصية، بشرط تقبلها بكل ما فيها من إثارة وتناقض. مع إحكام السيطرة على كل الخيوط المتراكمة وعدم إغفال جمال طبيعة أفريقيا ظاهريا، والمختفية تحت قسوة الظلم حتى تحولت كل المشاهد إلى ليل داكن وطبيعة قبيحة على المستوى المعنوى. من أهم مميزات هذا الفيلم عدم توقع أين ومتى وكيف يبدأ وينتهى المشهد، مما دعا المخرج وفريقه للتكيف مع هذه المفاجآت المتوالية بمرونة كبيرة، ولعبوا جميعا دور المتلقى الأول الإيجابى ليشيروا بالزاوية وأحجام الكادر والجملة الموسيقية وأسلوب وتوقيت القطع إلى الكثير من الأشياء المسكوت عنها، يؤكدوا مجددا أنه بالفعل فيلم مهم قوى ومؤثر ومتوحش أيضا.. (٥٩٦)

## "شرطة ميامى/Miami Vice"

## من الضحية فى لعبة "العسكر والحرامية"؟!!

"لا نظام.. لا قواعد.. لا قانون!".. هذه هى أصول اللعبة الرهيبة التى يُدار بها المجتمع الأمريكى، على الأقل على مستوى نظام التعامل بين وحدات الشرطة وبين كبار المجرمين واللصوص والقتلة أيا كانوا أمريكيين أم مستوردين. بالتالى نحن أمام مباراة من شوط واحد طويل ممتد عنوانها "كل شىء مباح"..

هذا ما نتأكد منه مشهدا بعد مشهد ونحن نشاهد الفيلم الألمانى الأمريكى "شرطة ميامى/ Miami Vice" ٢٠٠٦ إخراج الفنان الأمريكى مايكل مان، المتخصص فى أفلام الإثارة والآكشن الناجحة المتميزة كمخرج وسيناريست، مثلما قدم فيلمه "الدخيل" ١٩٩٩ الذى رشح لجائزة أوسكار أفضل إخراج، وفيلم "على" ٢٠٠١ و"الضمان" ٢٠٠٤ و"صائد الإنسان" ١٩٨٦ و" اللص" ١٩٨١، الذى نال ورشح عنهم للعديد من الجوائز السينمائية المرموقة. يستغرق زمن عرض هذا الفيلم مائة وأربع وثلاثين دقيقة، وبدأ عرضه بالولايات المتحدة الأمريكية فى الثامن والعشرين من شهر يوليو الماضى هذا العام.

كل من يقرأ اسم الفيلم الأمريكى "شـرطة ميـامى" سـتعود بـه ذاكرتـه علـى الفـور إلـى الـوراء حـوالى مـا يقـرب مـن عشـرين عامـا ويزيـد لتفـتش فـى دفـاتر المسلسـلات التليفزيونيـة الأمريكيـة الناجحـة، وبالفعـل سـتكتشـف أن السـيناريو السـينمائى الـذى كتبـه مايكـل مـان قـد اسـتلهمه بشـكل مباشـر عـن حلقـات تليفزيونيـة معروفـة كتبهـا أنطـونى يركـوفتش، ونالـت شـهرة كبيـرة تمامـا فـى الثمانينيات داخـل الولايـات المتحـدة الأمريكيـة. وقـد لعـب بطولتهـا دون جونسـون وفيليب مايكل توماس، واستمر عرضها بنجـاح كبيـر سـنوات طويلـة متواصـلة منـذ عـام ١٩٨٤ وحتـى عـام ١٩٨٩، وكـان مـن الطبيعـى أن تنـال وترشـح للعديـد مـن الجوائز المهمة طوال هذه السنوات.

يدلنا اسم الفيلم بشكل مباشر على تحديد المكـان الـذى تقـع فيـه الأحـداث داخل ميامى فى الولايات المتحـدة الأمريكيـة، كمـا تـدلنا مـن أقصـر طريـق علـى طبيعة مهنة الأبطال رجـال الشـرطة العـاملين فـى هـذه الولايـة، ومنهـا سـننتقل بالتبعية لتخمين ما يمكن أن تطرحـه المعالجـة السـينمائية ولـو مـن حيـث المبـدأ فيما يتعلق بالمطاردات والعمليات والحيل والمواجهات الدامية بحكم ثقافة العنـف المسـيطرة على المجتمع الأمريكـى، وهـو مـا يعنـى أننـا أمـام فـيلم آكشـن مـن المفترض أنه يحمل مصادر للإثارة تحدد هويته الأمريكية بشرط البحـث عـن منافـذ جديدة للإبداع؛ حتى لا يقع الفيلم فى كمـين البضـاعة المسـتهلكة التـى تآكلـت من قبل مرات ومرات..

نحن أمام ثنائية شهيرة جدا حتى على مستوى عالم لعب الأطفال تتنقل بين "العسكر والحرامية"، ويظل الصراع هنا قائما ومعلقا على مدى كفـاءة أطـراف كـل فريـق علـى حـدة، والتـى سـتتحدد بشـكل كبيـر وبشـكل عملـى عنـد حلقـات المواجهات غير المباشرة والمباشرة بينهما، كما يتوقف أيضـا كـم وكيـف شراسـة المطاردات على مدى أهمية الدوافع والأهداف عند كل طرف بالمقارنة للآخر. فى لعبة القط والفأر لم نسمع أبدا أن القط قصـقص أظـافر خرابيشـه وأن الفـأر اعتـزل الهروب والشقاوة! اهتم المخرج مايكل مان فى المشهد الافتتاحى بـإبراز الزحـام الشديد داخل ملهى ليلى يعج بصنوف البشر من كل لون وجنسـية، ومـن داخلـه ينهمك الكثيرون فى الرقص الصاخب جدا ولا أحد يسمع أحدا، كما ينشـغل فريـق آخر من رجال العصابات أو كما يسمون أنفسـهم رجال الأعمـال بالترتيـب لعمليـات جديدة، وبالتأكيد لن يجدوا أفضل من هذا المكان، الذى يضـم سـوقا بشـريا لا أول له من آخر للمقابلات والتخطيطات والإجراءات والتهديدات والمراهنات والاختطافات وارتكاب كل ما يمكن أن يتخيله ولا يتخيله أحد من الجرائم.. من وسـط هـذا الكـم الهائل وكأنه بروفة راقصـة ليـوم الحشـر بـدأت الكـاميرات تقتـرب مـن بطلهـا الأول المخبر كروكت (كولن فاريل) الـذى يراقـب مجموعـة بعينهـا مـن عتـاة المجـرمين، ويستكمل معه زميله المخبر الأسمر تابز (جيمى فوكس) سلسلة هـذه المراقبـة الصعبة. نستخلص من مونتاج وليم جولدنبرج وباول روبل المتنقل بـين العديـد مـن الأماكن فى وقت قياسـى قصير بمنطـق التخـبط وملاحقـة الحـدث بتلقائيـة بـدون ترتيـب، ومعـه كـاميرات مـدير التصـوير ديـون بيـب التـى تجتهـد فـى التـوازن بـين التوظيف الدرامى للجمـع العـام وللأفـراد، أننـا أمـام اثنـين مـن أكفـأ وأجـرأ الأفـراد العاملين فى شـرطة ميـامى وأكثـرهم تفاهمـا، لكـن المـأزق لـم يكـن فقـط فـى

مطـاردة رجـال العصـابات وتهريـب المخـدرات، بـل فـى اكتشـاف المجـرمين كـل الخطوات التى يقوم بها كروكت وتابز قبل وأثناء تنفيذها وهو ما يعنى دلالة واحـدة فقط،وأن هناك جاسوسا مندسا بين رجال الشرطة يعمل لحساب تجار المخدرات بشكل مباشر؛ فيفقدون معه كل مجهوداتهم وكل رجالهم بغير رجعة..

حتى لا يتحول الفيلم إلى وصلة مملـة مـن المطـاردات والمغـامرات والحـوارات المكررة والمشـاهد الدموية وطلقات الرصاص المتطـايرة بـبذخ شـديد هنـا وهنـاك، دخل الفيلم فى صـراع جـانبى آخـر عنـدما وقـع المخبـر الحـاد كروكـت فـى غـرام إيزابيل أو جونج لـى (لـى جـونج) الزوجـة الكوبية/الصـينية لأحـد تجـار المخـدرات، وتعتبر الزعيم الثانى لهذه المنظمة التى تجلب المخدرات والأموال المهربـة داخـل المجتمع الأمريكى لتدمير البنية التحتية، ومعها تلقـى الكثيـر مـن الضـحايا مصـيرا مظلما دون أى ذنب جنت.. وسط مؤثرات موسيقية صاخبة تخلو من الجماليـات إلا قلـيلا للمؤلـف الموسـيقى جـون ميرفـى، ووسـط بعـض المحطـات الهادئـة التـى تشعرنا بـبعض اللحظـات الإنسـانية العاطفيـة ولـو مـن بـاب الهدنـة والرحمـة بـين المحبين، سـنجد أننـا أمـام فـيلم متوسـط المسـتوى كـان مـن الممكـن أن يقـدم مستو أفضل بكثير لو اهتم السيناريو أولا بالابتعـاد عـن اقتبـاس أفكـار غيـره ممـن سبقه ليتمتع باستقلالية إبداعه. قصدنا تقديم قراءة تحليلية لهـذا الفـيلم بوصـفه جزءً أصيلا من مرجعية المجتمع الأمريكـى الـذى أصـبح حـديث السـاعة فـى كـل مكان، ولنتعرف على نظرة أبنائـه إليـه ورؤيتـه هـو إلـى الجنسـيات الأخـرى التـى تعيش داخل حدوده، ولنكون نحن أيضا على وعى بما يحدث حزلنا فى هذا العالم الذى يتأزم ويتعقد ويتلخبط يوما بعد يوم..

بالمصادفة البحتة يعرض الآن وفى نفس الوقت فى السوق التجـارى المصـرى الفيلم الأمريكى الشهير "المنحرفون/The Departed" ٢٠٠٦ للمخرج الكبير مـارتن سكورسيزى، وهو على أى حال يطـرح نفـس منظومـة الكفـاح المريـر، لكـن هـذه المرة بين شرطة بوسطن وعصابات التهريب والمخدرات الرهيبة التى انقلبت إلى مافيا متوحشة ترعب الأبرياء قبل المذنبين، وهو بالمناسبة يلعب على نفـس وتـر زرع جاسـوس خفـى داخـل عـالمى البـوليس واللصـوص وصـراع كـل منهمـا علـى كشف الخائن قبل الآخر. وقد تناولت الكثير من الأقلام فيلم "المنحرفون"؛ لأنه من إخراج سكورسيزى الذى يجتذب انتباه الجمهور والنقـاد كالمعتـاد، لكـن أحيانـا مـا تكون هذه الأفلام المتوسطة مثل "شرطة ميامى" لها نفـس الأهميـة، وإن كانـت لم تحقق نفس درجة النجاح حتى تجعل المتلقى يتعرف على خريطة العـالم مـن حوله، ويعى حقيقتها وطبقاتها الخارجية والداخلية أى مظهرهـا ومخبرهـا حسـب مستويات التلقى والتأويل. ليس مـن العبـث أن يقـوم نجمـان كبيـران مثـل كـولين فاريل وجيمى فوكس ببطولة هذا الفيلم المزدحم، الذى نعتقد أنه سـيكون بدايـة لسلسـلة لا تنتهى من الأعمال تستكمل لعبة "العسكر والحراميـة" اللذيـذة رغـم ثمنها الغالى جدا، ولماذا تنتهى إذا كان الطموح الزائد ومعدل الجـرائم لهمـا بدايـة لكن ليس لهما نهاية أبدا؟!! (٥٩٧)

## "الخطوات السعيدة/ Happy Feet"
## الثورة على الخوف تحت شعار رقصة الكلاكيت!

كثيرا ما لمعت عيون الناس وهم يقولون: "عندى فكرة".. بالطبع هى فكرة جديدة وإلا لماذا كل هذه الفرحة الداخلية العارمة والإعلان الصوتى بالعثور عليها؟! لكن الحقيقة أن هذا اللمعان أو هذا الجديد دائما ما يكون له ثمن وثمن باهظ جدا فى أحيان كثيرة؛ فليس كل فكرة يتقبلها الجميع ببساطة ومرونة وتسامح، خاصة إذا قفزت عاليا على أعلى زانة إلى مرتبة الابتكار والعظمة والخلود.كثيرا ما اتهموا العظماء بالجنون والتعالى على التقليدية والتنكر للفكر القديم المتحجر المُحرِّض على الجبن والكسل والتبلد..

كتطبيق عملى على ما ذكرنا كعناوين عامة نتوقف أمام هذا الجديد الذى طرحه البطل الطموح المثابر الوحيد لفيلم الرسوم المتحركة الأسترالى الأمريكى "الخطوات السعيدة/ Happy Feet" ٢٠٠٦ إخراج الأسترالى الأصل جورج ميلر المخضرم على شاشتى السينما والتليفزيون فى مجالات الإخراج والتأليف والإنتاج ومعهم التمثيل فيما ندر، ومن أعماله كمنتج فيلم "الهدوء المميت/ Dead Calm" ١٩٨٩ الذى انطلقت منه نيكول كيدمان إلى عالم الشهرة. بمناسبة الفكر الجديد ينتمى الخرج جورج ميلر إلى ما أطلق عليه نقاد السينما "الموجة الأسترالية الجديدة"، وهى التيار القوى الذى أفرز العديد من الفنانين الأستراليين بدءا من ثمانينيات القرن الماضى، انطلقوا بموهبتهم فى العالم أجمع وبالفعل أثبتوا أنفسهم محليا ودوليا، وقدموا نجوما عديدة مثل الممثل والمخرج والمنتج النجم مل جيبسون صاحب المواقف القوية والمخرج الكبير بيتر وير الذى دائما ما يسعى إلى تقديم أعمال مختلفة تليق باسمه وسمعته الفنية.

يعتبر فيلم "الأقدام السعيدة" من أهم أفلام الرسوم المتحركة التى ظهرت فى الولايات المتحدة الأمريكية وفى العالم أجمع أواخر العام الماضى، وتركت صدى طيبا لدى الجمهور كإيرادات ولدى النقاد أيضا ليفوز الفيلم بست جوائز بارزة مختلفة منها جائزة الكرة الذهبية لأفضل أغنية فى فيلم سينمائى، كما تم ترشيحه لإحدى عشرة جائزة أخرى من بينها جائزتا الأكاديمية البريطانية والكرة الذهبية كأفضل فيلم رسوم متحركة.

نستطيع الآن رسم المظلة العامة لتصنيف هذا الفيلم كعمل رسوم متحركة كوميدى غنائى استعراضى، لا يعتمد على الرقصات والغناء ليبثها فى أوقات بعينها تحيط بالفيلم كبرواز جمالى درامى، لكنه تمادى بإيجابية فى استخدام الحوار المغنى وزرعه فى قلب البناء الفنى ذاته كقطعة أصيلة منه، من أجل إشعال بريق اللحظات الإنسانية وفورانها المؤثر حتى ينقلب البريق إلى نور ساطع راسخ فى مكانه، مما أضفى جوا ممتعا على استقبال الفيلم ككل عند المتلقى. اجتمع سيناريو فريق العمل المكون من الرباعى وارن كولمان وجون كولى وجورج ميلر وجودى موريس لتحقيق عدة خطابات نقدية متشابكة تتواصل عبرالعمل الفنى أيا كان ترتيبها فى التعامل والاستقبال.أهم منطق عندهم أنه لا يستقيم أى واحد بدون الأخر كبنيان متراص متماسك صلب.. نحن الآن فى قلب

البلاد الباردة داخل أنتركتيكا، نعيش وسط جبال وسهول الثلوج البيضاء الرهيبة مع إمبراطورية طائر البطريق العملاق، التى لا تعانى فى حقيقة الأمر من أى مشكلة على الإطلاق. اعتاد سكان الإمبراطورية توزيع حياتهم فيما بين صيد الأسماك طعامهم الوحيد، والتعبير عن الحب المتوارث والسعادة الدائمة من خلال الغناء الكورالى الجماعى الجميل تحت قيادة أجملهم صوتا وأحلاهم موهبة، وتنضم الكلمات والأصوات والأحاسيس لتنقش على الثلج نوتة موسيقية تأليف جماعى تكتب شهادة عملية بيضاء نقية، تؤكد على مدى الهارمونى الذى يدق أوتاده بين جميع السكان المتفرغين للطعام والتزواج والغناء أى لكل ملذات الحياة وزينتها. بالتالى كان لابد من ظهور حدث مزعج يخرج على القاعدة، ويعطى إشارة النغمة النشاز لإعلان بدء الصراع الدرامى ويشعل عود ثقاب فى الثلج المهيب. لكن قبل تحليل خلل اختلاف هذا القادم المزعج، علينا أولا تحليل عالم السكينة الأول الذى يحياه كل سكان إمبراطورية البطريق كما اعتادوا أجيالا بعد أجيال..

على المستوى البصرى بنى المخرج جورج ميلر مع المشرف على المؤثرات المرئية تود شيفليت منظومة هذا الانسجام الجماعى لأنحاء الإمبراطورية ككل، من خلال خلق شبكة من التشكيلات اللونية المتجانسة بين الأعداد الغفيرة لطائر البطريق، بحيث تجمع غالبيتها بين اللون الأبيض وكأنهم قطعة من بين كم الثلج المحيط، واللون الرمادى الداكن المناقض للفاتح كمساحة غالبة تطبع بصمتها على جزء كبير من جسد البطريق، مع تجليات مزاجية للطشات فرشة تلقائية خفيفة للغاية تتدخل مع اللونين النقيضين بمسحة من اللون الأصفر المضىء، مع إضافة بعض اللمسات الوردية المصغرة بحساب القادمة من تجويف فم البطريق المفتوح بطبيعته ككهف صغير منحوت فى هذا المكان المتفرد دون غيره. وقد تم توظيف هذه اللوحات الجميلة المنسقة بعناية لتدعيم هذه التشكيلات المتآلفة بحالة ملموسة من القوة والتعاون المغروسة بالفطرة داخل هذا المجتمع كأساس راسخ لا يتجزأ ولا يتخلخل. على المستوى الجمالى ساهمت مائدة الكوكتيل اللونية الأنيقة العامرة فى كسر حاجز لون الثلج الأبيض المهيمن على كل شىء طبقا لطبيعة المكان الجغرافية وحالته المناخية، كى لا يتسبب طوفان البياض الهائل فى استفزاز عين وأعصاب المتلقى بالتدريج دون أن يشعر ويتحول إلى آلة لونية قاهرة، بالتالى يصرف عينه واستقباله رغما عنه ليفر بعيدا خارج حدود وأعماق وأبعاد الكادر السينمائى، وأيضا حتى لا تتسرب برودة الثلج الرهيب إلى المتلقى بلا قصد، وهذه مسألة مهمة وأساسية تماما. من هنا زرع المخرج جورج ميلر كتلا من جموع البطريق فى أماكن حيوية فى الكادر، أعادت للصورة اتزانها وسرّبت للمتلقى شعورا متواصلا هادئا بالدفء والحب، ثم رسّخ المؤلف الموسيقى جون باول بأغانيه الحيوية المرحة نفس المفهوم سمعيا وحركيا، بعدما أضاف إليه جماعية المشاعر والموهبة وكيفية التعبير عنها بوسيلة الغناء، وكأن كل الحناجر تغنى على قلب بطريق واحد. وهو ما دعا مونتاج كريستيان جازال للاهتمام فى هذه المرحلة بالتحديد بخلق سياق عام ملتزم، يقبض فيه على كل الإمبراطورية فى مركز نقطة واحدة كمعنى وقيمة مستخدما وسيلة سرعة التنقل بينهم، لكن أيضا بدون تمييز فرد على آخر إلا على استحياء مقصود..

لكن السعادة الكاملة والإفلاس من المشاكل والأزمات والاعتياد الاستاتيكى المستأنس يحمل وجه الملائكة فى الظاهر، لكنه يخبىء وراءه جحيما هائلا سيأتى حتما فى حينه.. على المدى القصير تؤدى هذه الحالة إلى توطين إحساس الاستقرار وراحة الهدوء، لكنه على المدى البعيد يبرز من تحته وجها طحلبيا يؤدى على المدى الطويل إلى الخمول والركود والموت المعنوى البطىء؛ لأنه لا يوجد أى جديد أو نغمة نشاز تحرك المياه المتحجرة.. لهذا كانت هناك ضرورة حياتية فكرية مُلحة لظهور طائر البطريق الصغير بطل الفيلم مامبل (صوت إليجا وود) ليشذ عن القاعدة، ليس فى الإحساس بالسعادة بل فى التعبير عنها من خلال استبدال الغناء بأداء بارع من قدميه لرقصة الكلاكيت، خصوصا أن صوته قبيح جدا بما يكفى ويفيض لهدم جبال الثلج على رؤوس أصحابها!

البطريق مامبل الصغير سابقا والكبير حاليا يشعر أنه سعيد وأن أقدامه سعيدة أيضا، وكل ما فعله أو لم يفعله أنه تركها ترقص على حريتها لتثبت وجودها ووجوده، مما تسبب فى حدوث صدمة كونية رهيبة عند قومه بصفة عامة، وعند والده البطريق الصعب المراس ممفيس (صوت هيو جاكمان) ووالدته الحنونة نورما جين (صوت نيكون كيدمان)، وعند الزعيم حامى حمى التقاليد العتيقة للإمبراطورية المثالية البطريق نواه الكبير (صوت هوجو ويفنج) بصفة خاصة، وأيضا عند الجميلة جلوريا (صوت بريتنى ميرفى) حبيبة مامبل، علما بأنها الوحيدة التى تقبلت جرأة حبيبها وفكره الجديد بعيدا عن الموروثات الثلجية المقولبة فقط من أجله هو ولو بدون اقتناع أو تفكير فى الفكرة ذاتها، مع أنها جرأة ليست مقصودة من مامبل بدعوى الزعامة؛ لأن هذه هى طبيعته فعلا.. منذ ظهور هذه النقطة السوداء الراقصة التى قلقلت ثم خلخلت ثم شرخت ثم كسرت حالة سلام ميراث الثلوج البيضاء داخل الإمبراطورية، نشأ صراع مرير بين أجيال البطريق من ناحية وحتى ما بين مامبل وأقرانه الشباب من ناحية ثانية وثالثة، خصوصا بعدما حمّله الجميع دون أى ذنب أو منطق تهمة القيام بثورة بطريقية، وأيضا تهمة اختفاء السمك طعامهم الوحيد مما يهدد الجماعة العظيمة بالمجاعة والتشرد والفناء. لم ينس الزعيم المهاب التنديد بتبجحات مامبل الجديدة بسخرية بغيضة، وأصبح مامبل اللعبة الجديدة للزعيم المكفهر العبوس ليضعه فى كل جملة مفيدة وغير مفيدة، بعدما أحس أن لعبته القديمة التى يؤكد فيها نفيه التام لوجود عالم الإنسان أو الوحش الغريب كما يسمونه خارج حدود الإمبراطورية بعض أغراضها وإثارتها.كعادة الزعماء الكاذبين كان يعتمد على لهجة الثقة المفرطة، لكن الحقيقة أنه يموت من داخله من هول الخوف والرعب من مواجهة أى جديد ويحتمى بصدق الخائفين المريدين من حوله..

كان لابد من الرحيل.. مع القرار أصبح مامبل وحيدا طريدا، ومع الرحلة اختلفت المقاييس التشكيلية للصورة تماما حتى بلغت درجة الخلل المقصود. ثم عادت أدراجها إلى مرحلة التوازن قليلا وببطء لكن فى إطار أبعاد أخرى، بعدما انضم مامبل بالمصادفة البحتة المقبولة إلى نوعية أخرى من فصيلة البطريق قصار القامة بالنسبة إليه وإلى العالم القادم منه. هم فريق لطيف يتميز بالمرح الشديد والمودة العالية والصداقة المحترمة بقيادة البطريق رامون (صوت روبين ويليامز)، ومن باب الثقافة واستخدام موسيقى صوتية متنوعة وجدنا مجموعة البطريق

الجديدة تتحدث الإسبانية بطلاقة وبأسلوب مضحك. كما أنهم يتبعون تصميما مختلفا تماما فى الحركة سيرا وقفزا وطيرانا أحيانا، طبقا للقياسات التشريحية والمواصفات الروحية والتركيبة الذهنية المنطلقة المتفتحة التى تميزهم، مع احتفاظهم بكم وفير من المشاعر الجياشة والنوايا الطيبة التى دفعتهم لينقادوا تحت سيطرة زعيمهم الروحى الدجال الخائف لافليس (صوت روبين وليامز أيضا).. بعد رحلة هائلة من المغامرات والمطاردات والمواقف أخيرا وصل مامبل بأفكاره ورقصته إلى عالم الإنسان، وعلى هذا المرسى دخل المخرج فى تحد تقنى درامى مختلف تماما، وفاجأنا عندما مزج بين الكائنات المُخلّقة من التكنولوجيا وبين مجموعة من الممثلين الحقيقيين العاديين جدا غير المعروفين، ليقوم بتعميم عالم البشر دون تمييز شخص على آخر، وهو نوع من الترديد المقصود والموظف بمهارة لنفس منطق تعميم عالم البطريق كما أوضحنا دوافعه وأهدافه تفصيليا من قبل.. كان هدف هذه الرحلة البطريقية البشرية واضحا، ليضع البطل البطريق مامبل خطا فاصلا فى استكشاف عالم جديد بخلاف عالمه القديم الذى طرده من أحضانه شر طردة، وليتغلب على الخوف الرهيب الذى زرعه داخله وداخل غيره الزعيم الكئيب من مجرد تخيل عالم البشر، أو بمعنى أدق مجرد تخيل ظل أى عالم جديد مختلف عما يعرفه، وليفتح باب السر أمامه وأمامنا ونعرف أن صيد الإنسان للأسماك بكميات مهولة وبأضخم أنواع وأحجام الشبكات فى أساطيل ضخمة هو سبب هذه الكارثة البيئية فى اختفاء السمك، مما يهدد بقوة للقضاء على سلالتى الأسماك والبطريق معا..

الغريب أن البطريق مامبل لم يجد غير رقصات قدميه ليستلفت انتباه بنى البشر لوجوده ومشكلته وهو الآن حبيس حوض الأسماك وكائنات البحر الزينة! بالفعل حدث ما سعى إليه صاحب الفكر الجديد.. لقد نجح الزعيم الذى لم يجر وراء الزعامة فى هياج الرأى العام ضد صيد السمك بهذه الطريقة المتوحشة على المدى القصير، وعلى المدى البعيد أنقذ البطل الحزين سعادة أجيال كثيرة قادمة، لكن بعدما دفع هو نفسه مقابل أفكاره الجديدة ثمنا باهظا جدا.. أولها وأهمها وأسوأها أن حبيبته الجميلة جلوريا التى أشفق عليها من رحلته المجهولة، تزوجت مع خالص الأسف والألم من بطريق غيره اسمه كذا أو كذا لا يهم، لكن الأهم أنه مرضى عنه من الجماعة بوصفه كائنا تقليديا مهذبا يؤمن بالأفكار القديمة ويغنى مع الكورال بكل سعادة، وهو الآن متزوج من جلوريا ويتبع الجديد إما عن قناعة آمنة؛ لأنه لم يقم بأى مغامرة، وإما من باب التفاخر بالنيولوك حتى لا تفوته نفحات الموضه الجديدة! (٥٩٨)

## "Ghost Rider/الشبح"

## تنويعة أمريكية متوسطة على أسطورة فاوست

يقولون إن الحب نار.. أما إذا كان الحبيب نفسه كتلة حقيقية مرئية من اللهب فهذا أمر يصعب تصوره واحتمال تبعاته الغريبة..

هذا الحبيب الملتهب هو بطل الفيلم الأمريكى "Ghost Rider/الشبح" ٢٠٠٧

إخراج الأمريكى مارك ستيفن جونسون فى ثالث أفلامه كمخرج، وهو نفسه مخرج فيلم "شيطان الليل/ Daredevil" ٢٠٠٣، والمنتج المنفذ وسيناريست فيلم "إليكترا/Elektra" ٢٠٠٥. اخترنا هذين الفيلمين بالتحديد لعرضهما فى مصر، وقد تميزا بكم من المغامرات والارتكاز حول بطل خارق يعانى بعض المشكلات النفسية، وكثيرا ما يفضل جونسون التعامل مع المشاهد الليلية ومتطلباتها فى عالم متأرجح بين البشر والغيبيات يحمل خصوصية بعينها..

استلهم سيناريو مارك ستيفن جونسون أحداثه من مصدرين أدبيين هامين لا ينضبان أبدا، الأول هو أسطورة فاوست الخالدة التى تدور باختصار شديد حول رجل باع نفسه إلى الشيطان المسمى مفستوفيلس، مقابل إعادة الشباب إلى جسده ليقضى أربعا وعشرين سنة من المتعة العارمة على الأرض، وفى سبيل التطلع إلى معرفة تفوق قدراته وعقليته، على أن يمتلك الشيطان روحه فى النهاية ليضيفها إلى قريناتها المعذبة فى الجحيم. الحقيقة أن هذه الأسطورة الألمانية تقوم على قصة حقيقية بالفعل بطلها فاوست عالم الطب واللاهوت والكيمياء وعلم الغيب، وقد عاش ما بين ١٤٨٠ و ١٥٤٠ واشتُهر بقدرته البالغة على الاتصال بأرواح الموتى وبراعته فى ممارسة فنون السحر وأفعاله الماجنة، مما أثار فضول الناس وبدأوا فى نسج الأساطير حوله حتى أثناء حياته. بالتدريج أصبحت هى الأسطورة الباحثة فى وجود الإنسان ذاته وتطلعه الدائم للأفضل والأقوى، مفتشا عن أى سلاح واقعى أو غيبى لمواجهة قدراته المحدودة التى تحيله دائما إلى الفناء. المصدر الثانى لهذا الفيلم هوسلسلة كتب حكايات مارفل الأمريكية الشهيرة التى ظهرت فى ستينيات القرن الماضى على يد ستان لى وجاك كيربى، ومازالت السينما الأمريكية تستقى من شخصياتها الشهيرة مثل "الرجل العنكبوت" و"الرجل الحديدى" و"شيطان الليل" و"العملاق" و"الخارقون الأربعة" و"الرجال إكس" إلى آخر هذه الشخصيات الشهيرة. وقد ذكرنا هذين المصدرين ليس لمجرد التوثيق، بل لأنه سيختصر علينا الكثير من المسافات فى تحليل أركان هذا الفيلم بقيمته الحقيقية التى يرمى إليها، وإلا فقد كل دلالاته وقيمة صراعاته وتحوّل إلى أى عمل مغامرات أمريكى مثل غيره والسلام..

بطلنا هنا هو المراهق الصغير جونى بليز (مات لونج) الذى تعود مع والده البطل على أداء نمرة اجتياز حلقة النار بالدراجات البخارية منذ الصغر فى السيرك، وكان الصغير يرتبط بعلاقة حب لطيفة مع جارته المراهقة الصغيرة روكسان (راكيل أليسى) لتخلق له أملا فى الغد. نلاحظ هنا استبدال قدرات فاوست العلمية فى الأسطورة بالقدرات الرياضية البدنية، مع الاعتماد على النار كمصدر قوة وخطورة أى حياة وموت فى نفس الوقت، وهو ما يجعلنا نقترب من مفهوم قدرات الإنسان المحدودة أمام الموت والفناء من ناحية، ولتأكيد اقتراب ظهور الشيطان مفستوفيلس من ناحية أخرى. لكن حتى الآن ليس هناك ما يطلبه البطل الصغير بما يفوق قدراته.. لحل هذه الإشكالية وكى يتأكد احتياجه لقدرات خارقة أعلى، ساق الفيلم معضلة حياتية قاسية، عندما اكتشف الفتى قبل هروبه مع حبيبته إلى الأبد فجأة مرض والده مرضا مستعصيا منذ زمن وهو لا يدرى، وهنا كان الموعد والضرورة الملحة لظهور مفستوفيلس (بيتر فوندا) كالعادة فى عز الليل طبقا للأسطورة. الاتفاق هذه المرة أن يمنح جونى الصغير روحه

للشيطان مقابل شفاء والده، والإمضاء كالعادة بنقطة من دم المتبرع بروحه التى لا يملكها.. صحيح أن مفستوفيلس نفذ وعده، لكنه فى اليوم التالى تسبب فى قتل الأب فى حادث سيىء بدراجته البخارية داخل حلقة النار أمام الجمهور لتخلو له روح جونى الصغير مع جسده أيضا. مثلما اضطر جونى ليخلف وعد حبه لروكسان الصغيرة دون أن يفسر لها أنه لا يملك نفسه الآن، كان من الطبيعى أن يخلف الشيطان وعده لأنه شيطان ؛ وهل يتوقع أى إنسان منه أفضل من ذلك؟!!

منذ هذه اللحظة قاد المخرج مدير التصوير راسل بويد وجون ويلر والمونتير ريتشارد فرانسيس-بروس والمؤلف الموسيقى كريسوفر يانج مع مصممة الديكور سوزا مايبورى ومصممة الملابس ليزى جاردنر، لتقديم رؤية مختلفة تحتفظ ببراوز الأسطورة مع التصرف بحرية كبيرة فى تفاصيلها، لنجد أنفسنا داخل عالم مخيف غريب شبه فارغ شديد الخصوصية، أتاح لنا اقتحام الغرف المغلقة داخل البطل الكبير الآن جونى بليز (نيكولاس كيج) مع مساعده وصديقه وكاتم أسراره ماك (دونال لوج) وبقية فريقه. جونى الآن هو صاحب أكبر عروض قفز بالدراجات فوق حواجز رهيبة بما يفوق قوى وتوقعات البشر، كل الناس تعتقد أنه يسعى بمنتهى القوة إلى الحياة، والحقيقة أنه يسعى بمنتهى القوة إلى الموت انتحارا كى يتخلص من لعنته الأبدية.. الجديد فى الاستلهام أيضا أن الشيطان الكبير مفستوفيلس عرض على راكب الدراجة تحرير روحه من الاتفاق القديم، فقط إذا وظّف قدراته الخارقة فى التحول إلى كائن نارى فى الليل، من أجل القضاء على الابن الشيطان الصغير المدعو القلب الأسود (ويس بنتلى)؛ لأنه أعلن عصيانه وتمرده على والده الكبير مستعينا بفريقه من الشياطين الصغيرة وقواهم الموزعة بين مكونات الأرض الهواء والماء والثرى. هكذا تحوّل القلب الأسود إلى نموذج شيطانى لفاوست طموح أكثر من اللازم يريد إزاحة والده الجبار من سلطانه، ليمتلك لنفسه جحيما خاصا أكثر شراسة وازدحاما بأرواح متزايدة. المفارقة الفلسفية الساخرة هنا أن الإنسان انتقل فى يد الشيطان الكبير إلى آلة لتحقيق الانتقام وجنة العدالة! بالفعل نجح البطل فى مهمته بالتعاون مع راكب الدراجة الخارق الكهل (سام إليوت)، ومع حبيبته روكسان الكبيرة الجميلة (إيفا مِندس)، وفى الطريق عرف البطل أنه يمكنه إحراق ضحاياه من البشر الأشرار باستحضار كل آثامهم من داخلهم بمنطق التكفير المسيحى ويفنيهم إلى ذرات من الرماد..

كان من الممكن أن نرى فيلما قويا؛ لأنه يحمل العناصر المؤهلة لذلك، لكنها للأسف قبعت فى منطقة البذور المتوسطة القوة والنمو دون تطور، بعدما عزل المخرج والسيناريست كل فريق عمل جونى دون داع، وشاهدنا معارك ضعيفة بين البطل والكائنات الخارقة، ومشاهد تقليدية بين البطل والشيطان الصغير، مع عدم استغلال الطاقة التمثيلية المتوفرة لبطلى الفيلم كيج ومِندس، واكتفى الفيلم بتحميل عناوين أفكار قوية دون تعمق أو أبعاد أو توظيف..

الغريب أن جونى هو الذى ضحك على مفستوفيلس فى النهاية، ورفض التخلص من قوته الخارقة ليحاربه هو نفسه فى المستقبل وتنقلب الهدية على رأس صاحبها. كانت هذه الخدعة ذريعة منطقية لمشاهدة أجزاء أخرى من نموذج فاوست المتأمرك الطائر فوق دراجته البخارية.. (٥٩٩)

## "آخر ملوك إسكتلندا/The Last King Of Scotland"

## الديكتاتور الساحر صاحب الألف وجه!

هل هو شيطان دخل بالخطأ بوابة معسكر الملائكة؟ هل هو ملاك انزلق بالخطأ على أرض نيران الشياطين؟؟ هل هو كائن له تعريف محدد فى قاموس البشر؟؟؟ إذا فتحنا القاموس العادى للشخصيات السوية، فلن نتمكن من فك شفرة هذا الرجل بأى حال من الأحول، هذا يعنى أن الفكر التقليدى لا يصلح للتعامل معه. مادمنا تأكدنا أننا نقف أمام رجل ليس عاديا فعلينا التحاور معه باستخدام قاموس بشر يندرجون تحت قائمة الخاصة، وهى وحدها كافية ليندرج تحتها تركيبة مختلطة مثيرة خارج تصنيف الجنة والنار لأننا على الأرض، ولا يصح معها أيضا محاولة الوقوف على أرض مستوية عادية سهلة. صفحات المشاهير مليئة بكم هائل من علامات الاستفهام والتعجب يخلد ذكراهم فى التاريخ أيا كان موقعهم وإنجازاتهم وقيمتهم..

من هذا المنطلق بالتحديد تكمن صعوبة الفيلم الإنجليزى "آخر ملوك اسكتلندا/The Last King Of Scotland" ٢٠٠٦ إخراج الإنجليزى كيفن ماكدونالد، الذى بدأ مشواره كمخرج تليفزيونى عام ١٩٨٥ وبعدها تعددت أنشطته ما بين التأليف والإنتاج والإخراج التليفزيونى، والغريب أن يكون هذا الفيلم القوى هو الأول فى سجل المخرج ماكدونالد على المستوى السينمائى وهى مخاطرة كبيرة بكل حال. لكن ثقة حشد المنتجين جاءت من خبرة المخرج فى تقديم الأعمال التسجيلية الناجحة، ومن رؤيتهم لموهبته التى يجب أن تنفتح لها أبواب أوسع وأفضل كما حدث بالفعل.. يستغرق زمن عرض هذا الفيلم الطويل ساعتين وعدة دقائق، وقد فاز بإحدى وعشرين جائزة، بالإضافة إلى ترشيحه لثلاث عشرة جائزة أخرى من عدة هيئات سينمائية إنجليزية وأمريكة، من بينها الأكاديمية البريطانية التى رشحت هذا العمل لجائزة أفضل فيلم، بينما فاز معها بجائزة ألكسندر كوردا كأفضل فيلم بريطاني وجائزتى أفضل ممثل فى دور أول لفورست ويتاكر وأفضل سيناريو سينمائى معُد عن عمل أدبى للكاتبين بيتر مورجان وجيريمى بروك. فى سباق الأوسكار الأخير الذى أقيم يوم الخامس والعشرين من شهر فبراير ٢٠٠٧، فاز الممثل الأسمر فورست ويتاكر بجائزة أوسكار أفضل أداء لممثل فى دور أول. من المهم هنا أن نذكر وبوضوح أن هذا الفيلم تم تصوير أحداثه فى أوغندا أى مسرح الأحداث الحقيقية للصراع الدرامى المطروح، بعدما تلقى فريق العمل موافقة صريحة من الرئيس الأوغندى الحالى يورى موسيفينى، الذى رحب بالفكرة بل وعرض على طاقم العمل إمدادهم بكل ما يلزمهم من عتاد عسكرى من قوات الجيش الأوغندى وعتاد بشرى من الوزراء والمسئولين. نحن نذكر هنا هذه المعلومة لبيان دور الدول وسياساتها فى دعم صناعة السينما من وجهة نظرها لتأسيس رؤيتها وخطابها الفكرى، ولنلمس أول وأهم سبب وراء خلق الروح الحية الخالصة الصادقة فى أنحاء هذا الفيلم. أفريقيا هى أفريقيا ولا يمكن تقليدها أو بناءها أو تزييف عملة مذاقها ورائحتها أبدا..

يتناول هذا الفيلم المثير مسيرة الرئيس الأوغندى السابق عيدى أمين منذ

توليه الحكم وحتى بدايات سقوطه وانهياره على المستوى الداخلى والخارجى، أى أننا أمام سيرة ذاتية عملية شائكة؛ لأن أمين لم يكن هذه الشخصية السهلة أبدا، بل كان مثل الحاوى يجمع فى جرابه عدة متناقضات وفوازير حيرت الكثيرين.. ليس الهدف من تحليل العمل الفنى البحث عن الجماليات فقط، لكن الأهم هو مدى توظيف هذه الجماليات فى خدمة القضية المطروحة، لنتلقاها فى قنوات استقبالنا حسب التفسيرات والتأويلات التى تختلف من شخص إلى آخر ومن مجتمع إلى آخر. نحن هنا لسنا بالمستقبل السلبى الذى يتعامل مع السيرة الذاتية لعيدى أمين داخل العمل الفنى كما قدموا لنا وينتهى الأمر، لكن مفردات التحليل الأمين تقتضى منا البحث أولا عن الأصول الحقيقية لما يهمنا من وقائع السيرة الذاتية الحقيقية للشخصية المختارة بما لها من آثار سياسية خطيرة عامة على القارة السمراء خاصة، بعدها نرى ماذا قدم الفيلم فى حبكته الدرامية؟ ماذا قدّم وماذا أخّر؟ ماذا حذف وماذا أضاف وكيف ولماذا؟ من هنا نستطيع التواصل مع القيمة الحقيقية للعمل الفنى..

أجمعت الكثير من المصادر التاريخية والموسوعات التى استندنا إليها أن عيدى أمين (١٩٢٤ أو ١٩٢٥ أو ١٩٢٨ فى كمبالا – السادس عشر من أغسطس ٢٠٠٣ فى جدة بالمملكة العربية السعودية) هو ديكتاتور أوغندا الشهير، الذى تولى حكم بلاده كثالث رئيس جمهورية لأوغندا منذ ١٩٧١ حتى ١٩٧٩، بعدما قام بانقلاب عسكرى مفاجىء على الرئيس السابق ملتون أوبوتى. كانت بداياته هى التحاقه بقوات الملك الأفريقى التابعة لجيش الكولونالية البريطانية عام ١٩٤٦، وبدأ فى أداء أعمال تافهة ومهينة فى المطبخ وخلافه، ثم تدرج فى المناصب العسكرية كحالة فريدة ممن يملكون البشرة السمراء. بعدما استولى على الحكم بدأ عهده ببعض الأفعال المبشرة، لكن سرعان ما صب كل تركيزه وقوته على ارتكاب مذابح على مستوى الأفراد ومجازر على مستوى المجموعات والأقليات. أجمعت الأرقام الموثقة أن ضحايا أمين لا تقل كحد أدنى عن ثمانين ألف إنسان، أما الحد الأقصى فقد اختلفت عليه المصادر ما بين ثلاثمائة ألف وخمسمائة ألف شخص! ولأن مثل هؤلاء الأشخاص تنسج حولهم الكثير من الحكايات مع بعض التهويلات المعتادة، فقد قيل أن عيديد أطلق على نفسه لقب "معالى الرئيس مدى الحياة" وأحيانا كانوا يسمونه "زعيم الوحوش على الأرض والأسماك فى البحار"، ويسمونه أيضا "قاهر الإمبراطورية البريطانية" فى أفريقيا عامة وفى أوغندا خاصة، بعدما قطع علاقات حكومته مع بريطانيا عام ١٩٧٧. وقد منح الزعيم نفسه لقب المارشال الدكتور، ومن بين الألقاب التى أطلقها على نفسه أيضا كانت "ملك اسكتلندا" لحبه الشديد لها، وهو اللقب الذى يستند إليه عنوان الفيلم.. فى أكتوبر عام ١٩٧٨ هاجم عيدى أمين تنزانيا، مما أجبر رئيسها جوليوس نيريرى على إعلان الحرب على أوغندا، وأخيرا اضطر عيدى فى الحادى عشر من أبريل عام ١٩٧٧ إلى الفرار من مدينة كمبالا عاصمة أوغندا، بعدما أغارت عليه مزيج من قوات تنزانيا وقوات المنفيين من أوغندا التى أطلقت على نفسها اسم "جيش أوغندا للتحرير القومى". شخصية الطبيب الاسكتلندى بطل الفيلم المشارك والملاصق للديكتاتور عيدى أمين هى شخصية خيالية استقاها مؤلف الرواية جيلس فودن من خبرته الحياتية، والفترة التى قضاها بنفسه فى أوغندا وهو فى سن الخامسة عشرة. لم يكن غريبا أن يستعين المخرج فى

نهاية الفيلم ببعض اللقطات التوثيقية الحية لعيدى أمين مـع شـعبه لـزرع وتثبيـت مصداقية خطابه الفكرى فى الوقت المناسـب.

الآن نستطيع أن نتعامل مع الفيلم على أرض صلبة.. أعد كاتبـا السـيناريو بيتـر مورجان وجيريمى بروك عملهما عـن أولـى روايـات المؤلـف والصحفى البريطـانى جيلس فودن (١٩٦٧- ) بنفس اسـم الفيلم، فى أول أعماله الروائيـة التـى تتحـول إلى صورة سينمائية، وقد صدرت هذه الرواية عام ١٩٩٨ ونال عنهـا خمـس جـوائز أدبية مرموقة من بينها جائزتا وايتبيرد وسـامرسِـت موجـام كأفضـل روايـة. لكـن مـا يهمنا أن الروائى فودن على أى حال يولى اهتماما كبيـرا فـى أعمالـه بمـا يحـدث فى أفريقيا وتقديم رؤيته لها، مثلما ظهر بعد ذلك فـى روايتيـه "السـيدة سـميث" ١٩٩٩ و"زنزبار" ٢٠٠٢، ومنهم جميعا نال شهرة ومكانة محليا وعالميا. الحقيقة أن الفيلم بدأ من اسكتلندا وليس من أوغندا كما قد يتوقع البعض، ومن أهم مميـزات هذا العمل أن كاتبيه ومخرجـه يتمتعـون بالصبر الهـادىء الواثـق فـى التعامـل مـع اللقطة، من حيث التوقيت والحرفية للاستفادة بها وتوظيفها فـى أكثـر مـن جهـة، وكثيرا ما تعتمد مثل هذه النوعية من الأعمال على الصورة لتوحى بالكثير مـا بـين السـطور. فـى سـبعينيات القـرن المـاض وجـدنا مجموعـة لا نعرفهـا مـن الشـباب يسـتحم باسـتمتاع فـى مجتمـع غربـى، ميزنـا مـن بيـنهم فيمـا بعـد الطبيـب الاسكتلندى الشاب نيكولاس جاريجان (الإنجليزى جيمس ماكـافوى) الـذى أعلـن والداه افتخارهما به. وقع اختيار الشاب بالمصادفة البحتة على أوغنـدا ليبـدأ فيهـا حياتـه، وهـو لا يعـرف عنهـا وعـن ظروفهـا أو طبيعتهـا أو سياسـتها أو حالتهـا أو مرجعيتها أو معتقداتها أى شـىء، وقد تسببت هذه النقطة المستهترة المتفـاخرة فى انقلاب حياته رأسا على عقب. وسرعان ما انتقلت الأحداث إلى قلـب أوغنـدا مما مهد لحظة اقتراب ظهور للدكتاتور بطل الفيلم، وقد تعمد المخرج بـذكاء إظهـار حقيقة الشعب الأوغندى قبل ظهور البطل وادعاءاته وأكاذيبه.. من خـلال التعامـل مع الطبيب الأجنبى المتطوع د. ميريت (آدم كوتز) وزوجته الجميلة سـاره (جيليـان أندرسون)، بدأ الطبيب الاسكتلندى الشاب يرى أنه أمام واقـع معـدم تمامـا علـى المستوى الإنسانى والصحى والنفسـى والسياسـى والبيئـى والاقتصـادى؛ لكـن الرؤية شـىء والإدراك شـىء مختلف تمامـا.. مـن هنـا تعمـد الفـيلم للمـرة الثالثـة عدم التركيز على شخصية أوغندية بعينهـا؛ لأنـه فـى هـذه اللحظـة يهمـه تقـديم العملى للمتلقى بمبدأ التعامل مع السواد الأعظم من الشـعب الأوغنـدى، الـذى يشبه شعوبا كثيرة فى العالم ولو بعض شـرائح منها، وهو ما يعطى الفـيلم قيمـة وتأويلات ومناطق تماس وانتباه علـى مسـتويات وقياسـات مختلفـة. وقـد سـمعنا كمـا سـمع أبطـال الفـيلم الثلاثـة مـع الشـعب أن القائـد العسـكرى عيـدى أمـين (الأمريكى فورست ويتاكر) قام بـانقلاب عسـكرى وتـولى الحكـم، وهـو الآن قـادم لتحية الشعب فى المنطقة النائية التى يعمل بها الأجانب. قبل هذه اللحظة كـان المخرج يوجه فريق عمله مدير التصوير أنطونى دود مانتل والمونتير جوستين رايت والمؤلـف الموسـيقى ألـيكس هـيفس لالتقـاط أنحـاء المجتمـع مـن وجهـة نظـر متعاطفة فى سياق مسالم إنسانى هادىء، وما إن ظهر عيدى أمين فى الكـادر حتى انقلب كـل شـىء رأسـا علـى عقـب.. صـحيح أن الفـيلم مـازال يركـز علـى تعميم شخصية الشعب وتلخيصه عرضيا وليس رأسيا، لكنه هذه المرة زاد الصورة تسطيحا بعدما رسـى عطاء التركيز على شخصية الـزعيم الجديـد، واجتهـد فريـق

العمل مع الممثل فى تجسيد الكاريزما الداخلية للشخصية بعمل مونتاج بديع بين لفتة عينيه وحركة ذراعه ثم رسغ يديه ثم قدمه على سبيل المثال.. وظللنا نطوف مع خريطته الشخصية الجسدية والنفسية، بالتداخل مع كلماته المحسوبة وتواضعه الظاهر وروحه المرحة وحماسه الرهيب ووطنيته الجارفة، حتى امتلأنا فى نهاية خطبته العصماء بالبرواز الخارجى لشخصية هذا الزعيم بمهابته وخطورته أيضا. وقد بقى لنا فيما بعد تفاصيل هذا البرواز البراق الطموح جدا..

من أول وهلة بعد انقشاع مزاحمة الشعب وبقاء أمين وسط رجاله بدأت تتضح الصورة الحقيقية لهذا الرجل وكم هو شخصية جذابة ومحيرة كثيرا.. ثم كانت نقطة التحول الدرامية الكبيرة عندما اختار عيدى أمين الشاب الاسكتلندى نيكولاس ليكون طبيبه الخاص، وهو ما يعنى تحولا كاملا للمرة الثالثة فى خط سير السيناريو بمفرداته والمنهج التقنى وتفاصيل الكادر ودلالاتها وإيحاءاتها المختلفة، وبدأنا بالتدريج نقترب من الحقيقة المخيفة من الداخل وليس من الخارج. أى من منظور الرئيس تجاه الشعب وليس من منظور الشعب تجاه الرئيس، بما يعنى أن الفيلم لم يشغل نفسه على سبيل المثال بإظهار اعتراضات الشعب، ولم يحاول العثور على بطل شعبى سواء كان حقيقة تاريخية أو من صنع الخيال، ولم يقترب مرة أخرى من عالم الأجنبيين والقرى الصغيرة، أو الصورة الحقيقية للشعب الأوغندى كما رأيناها أول مرة إلا فى لحظة معبرة تماما عند رحيل أو ترحيل الزوجين. نحن الآن داخل القصر الجمهورى ومجالس الوزراء ومواجهات عيدى أمين مع أصدقائه المنقلبين إلى أعدائه، وتداخلنا قليلا من عائلته بعدما قامت علاقة حب غريبة بين نيكولاس وزوجة عيدى أمين السمراء الجميلة المهملة كاى (كيرى واشنطون)، وهناك أيضا طرف قوى جدا قليل الظهور متمثل فى رجل المخابرات الإنجليزية نيجل ستون (سايمون ماكبيرنى)، الذى يدير الكثير من الأمور بأصابع خفية من بعيد. كل هذه التحولات جاءت بسبب تخطى الطبيب الاسكتلندى الخطوط الحمراء وتحوله إلى منصب الناصح الأمين، بعدما وقع تحت أثير وتخدير كاريزما الزعيم الساحر، الذى يعانى من جنون العظمة والسلطة ويشغل وقته باستمرار بغزل ونسج ونقض نظرية المؤامرة من حوله..

من مرحلة هادئة أولية داخل قصر الرئاسة تنعم بالابتسامات والهدوء والسكينة وتراخى الإيقاع، وتداخلات ديكورات تينا جونز الفخمة الموحية مع ملابس مايكل أوكونور فى خلق إحالات داخلية متعددة متوالية بتعدد الأطراف ووجة نظرهم، إلى مرحلة الشك وبداية اقتحام قلب تفاصيل البرواز ليهتز إيقاع كل شىء ويصبح المناخ العام والشخصيات متأرجحين بين السلام والشك وبداية الاضطراب. بالتدريج راح يختفى وهم السكينة بعدما كثف الفيلم صورة الشعب من خلال معاملة عيدى أمين السيئة لزوجته وولده ووزيره وطبيبه ومعارضيه كأنماط، حتى وصلنا فى النهاية إلى حالة الكادر الهائج وخلق سياق فوضوى لاهث هارب عن قصد منفجر بمعانى الخوف والرعب والعنف والفقر والقمع والقهر، حتى فر الطبيب الاسكتلندى من مصيره المخيف بأعجوبة لا تحدث إلا نادرا. وأخيرا تعلم الشاب الساذج سابقا الكثير عن أحوال البلاد التى تركها، وعن نفسه التى قادته عن جهل ليعطى لنفسه مكانة وأهمية وسلطة أكثر مما يحتمل ويستحق بكثير.. (٦٠٠)

## "فى شقة مصر الجديدة"

## قلوب البنات بين الأحلام والأوهام والمستحيلات!

من الأفلام المصرية القليلة التى نجد لها مضمونا يحترم الجمهور، ولا تلجأ إلى أمركة موضوعاتها من باب الاستسهال والاقتباس غير القانونى، نتوقف أمام فيلم "فى شقة مصر الجديدة " ٢٠٠٧ إخراج محمد خان..

هذا هو التعاون الثانى بين السيناريست وسام سليمان ومحمد خان بعد فيلمهما "بنات وسط البلد"، ونلاحظ خطوطا مشتركة بين الفيلمين من حيث تناول فئة الشباب المصرى من الطبقة المتوسطة الواسعة، مع اختيار نماذج تلقائية دون تسطيح تبحث عن متطلبات حياة بسيطة مثلها، وقبل ذلك كله تبحث عن نفسها داخل نفسها وبين الجميع.. البطلة هذه المرة هى مدرسة الموسيقى نجوى (غادة عادل) القادمة من المنيا فى رحلة مدرسية مع الطلبة وبعض زميلاتها، وانتهزت الفرصة لتفتش عن مدرستها القديمة للموسيقى تهانى، التى تحمل لها نجوى إحساسين متشابكين بين الامتنان وعقدة الذنب.. كما أوضح لنا الفيلم فى مشاهده الأولى المُجسّدة ثم بالإخبار من وجهة نظر نجوى أن تهانى شخصية عاشقة للحياة وللحب ذاته، لكن تعليمها الفتيات الصغيرات طالبات مدرسة الراهبات فى مجتمع صعيدى هذا المنهج الفكرى كان ضد الموروثات الراسخة عبر الأجيال. بمجرد ما أثمرت هذه المفاهيم الأنثوية العصرية نتائجها البكرية، واجتمعت الصغيرة نجوى بتلميذ غريب فى حجرة الموسيقى لممارسة نقاءهما والتعبير عن موهبتهما ومشاعرهما بحرية دون قيود، صدر فرامان قاس بخلع بؤرة الفساد من جذورها وفصل المدرسة تهانى بلا رجعة لهدم أى محاولات خلخلة العقول والعواطف المنغلقة وضمان الأدب والقهر إلى الأبد..

اعتمد السيناريو على وسيلة الخطابات المتواصلة بين نجوى وتهانى سنوات طويلة. أولا- لخلق جذور تواصل وحجة قوية فى ذهاب نجوى للبحث عن تهانى بشقتها فى مصرالجديدة. ثانيا - حتى يتفرع هذا الخيط إلى سبب منطقى لمقابلة نجوى مع يحيى موظف البورصة (خالد أبو النجا) الذى يسكن الآن محل تهانى والتى اختفت منذ أيام طويلة، ولا هو ولا صاحب العمارة وجارها وحبيبها القديم شفيق (يوسف داود) ولا زميلاها المتيمان المدعوان بهاء يعرفون لها طريقا. كما تم توظيف هذه الخطابات لتكوين صورة شفوية أولية وتقديم نجوى إلى يحيى الذى يتطوع بقراءة فضفضة الفتاة، ليؤمن بسذاجة الراسلة المؤمنة بالحب وخلافه، وهو ما يناقض مفاهيمه وعلاقة المتعة التى يقيمها مع زميلته داليا (مروة حسين) لعدم اعترافهما بقيمة الحب مطلقا أو ربما خوفهما منه.. رحلة طويلة خاضتها نجوى البريئة الخجولة للبحث عن تهانى، عن التى زرعت فيها هذه العاطفة وأيقظتها مبكرا لحسن حظها، حتى تصاعدت قيمة تهانى من التركيبة الشخصية إلى الاستعارة الرمزية، وتحولت بالتدريج إلى علامة فكرية روحية دينامية ثم رمزية، تمثل علامة استفهام لكل من حولها حتى من لم يروها.. إذا كانت نجوى لعبت دور الترديد التشخيصى لأفكار تهانى المجردة، فقد

قابلها على المسـتوى الأرضـى الـواقعى شخصـية سـائق التاكسـى عيـد مـيلاد (أحمد راتب)، الذى لقيته نجوى بالمصـادفة بعـدما فاتهـا القطـار فـى دلالـة علـى اتخاذ ثورتها المستكينة مسارا جديا فعليا هذه المرة. ثم لعب السائق دورا إضافيا فى مراقبتها والحفاظ عليها وتمثيل محطات قرارات بالنسبة إليها، وكـان هـو أيضـا همزة الوصل التى فتحت لها عالم بيت المغتربات وصاحبته حيـاة القلـوب (عايـدة رياض) كمحل استضافة مكانية، ومحل استضافة روحية عقلية عندما عايشت فيه نجوى تجارب فتيات أخريات فى عمرها، وتجربة حياة القلوب صاحبة الخبـرة الـذى حل صوتها محل تهانى ولو بشكل جزئى مؤقت، وبالفعل كان لخبرة عايـدة وراتـب أثر كبير فى ارتفاع مستوى مشاهدهما والفيلم ككل..

كعادته قاد محمد خان مدير التصوير نانسى عبد الفتاح والمـونتيرة دينـا فـاروق والمؤلف الموسيقى تامر كروان ومصمم الديكور محمد عطيـة ومصـممة الملابـس داليا يوسف، لتقديم صورة واقعية من قلب الهوية المصرية بكل ما فيها دون خجـل أو مواربة. وتميزت مشاهد كثيرة بحساسية صادقة وسلاسة وقرب فـى التعامـل، فى ظل مواقف إنسانية متنوعة تحمل ذكاء فى كيفيـة اختيارهـا. مـع ذلـك هنـاك بعض الأمور المنقوصة، مثل بعض المصادفات غيـر المنطقيـة، التسـرع فـى العثـور على وسيلة لاستكمال الحدث بما لا يتناسـب مـع التركيبـة المُميِّـزة للشخصـية، استخدام نجوى اللهجة الصعيدية نادرا مع أنها أول مـرة تـزور القـاهرة، إصـرار تـامر كروان على إطار موسيقى بعينه انقلـب إلـى نغمـات متفرقـة متكـررة دون التطـور إلى جمل لحنية متفاعلة مؤثرة، وقوع حوالى أول ربع ساعة من الفيلم فـى أسـر الترتيب والتفكير التقليدى لينتج بعض الملل، تأرجح تمثيل غادة عادل بـين القليـل من الطبيعية والكثير من المبالغة وعدم التمـاس مـع الموقـف مـن الـداخل. وأخيـرا برودة ونمطية أداء داليا حسين مما أصاب مشاهدها مع خالـد أبـو النجـا بـالجمود وقصور التوصيل، وقد وضح الفارق فى مشاهد خالد مع الآخرين أو وحده؛ فظهـرت أفضل وأقوى بكثير.. (٦٠١)

## براد بيت

## الوسامة الزائدة زهرة عمرها قصير جدا!

وسامة الممثلين سلاح ذو حدين.. هى تفتح باليمين الباب الأمـامى لاقتنـاص الفرصة والشهرة أمام الفتى الدون جوان، لكنها على أتم استعداد لنفيه مـن هـذا العالم باليسار من أقرب باب خلفى إذا ما تلاشت المؤهلات الخارجية لأى سبب، وعلى رأسها عامل تقدم العمر الذى يداعب ملامح الوجه بقلـم حبـر أسـود ثقيـل بدرجات مختلفة. هذه سُنة الحياة ولا مفر منها..

لكن أصحاب الحظ السعيد هم الذين تجتمـع عنـدهم عوامـل النجـاح الخارجيـة مع الداخلية، وربما يكون الممثل الأمريكى براد بيـت (١٩٦٣- ) مـن أفضـل الأمثلـة العملية على ذلك.هو نموذج للممثـل الوسـيم أكثـر مـن الـلازم، ويحمـل الآن مـن الخبرات المتراكمة وسجل الأعمال الطويلة التى تمكننا مـن وضـع دبـابيس ملونـة

بارزة على خريطة أعماله عمليا.. كانت المواصفات الخارجية هى تصريح دخوله عالم التمثيل لوسامته الفائضة ومواصفاته الجسدية المرسومة ببراعة واهتمام. بالتالى برزت موهبة التمثيل عنده فى حدود بسيطة مع أدواره الأولى الخفيفة، ثم أضاف براد بيت لنفسه من الذكاء والطموح والقدرة على التسويق وانتهاز الفرص؛ فتخلى عن المشهيات الخارجية وراح يفتش عن أدوار صعبة ليرتفع إلى مصاف النجوم الثقيلة. وجاءت مرحلة أفلامه مثل "سبع سنوات فى التبت /Seven Years In Tibet" ١٩٩٧ و"مقابلة جو بلاك/Meet Joe Black" ١٩٩٨ و"نادى المعارك/Fight Club" ١٩٩٩، لتصبح نقاط تحول فى حياته الفنية. مع سنوات التبت مثلا مر الممثل بعدة مراحل صاعدة هابطة فى الشخصية، من أصعبها رحلة الصحراء التى تخلى فيها مجبرا عن وسامته ورقة تصرفه، إذ تحول بعدما نفذ الماء إلى شبح إنسان اضطر للمقاومة بكل الوسائل الخشنة مما تسبب فى صدمة الجمهور غير المعتاد على ذلك، وهذه النوعية من الممثلين ممن يملكون قدرة التأثير ويكسبون التعاطف تلقائيا يعتبرون وسائل ناجحة للمنتجين والمخرجين فى توصيل رسائل الخطاب الفكرى للعمل ككل. أذكر أننى كنت أشاهد فيلم "سبع سنوات فى التبت" فى دار العرض بالقاهرة، وقبل بداية الفيلم كان واضحا أن أحاديث الجمهور عامة لا تنقطع عن براد بيت "الفظيع" على حد تعبيرهم.. بدأ الفيلم وارتفعت همهمات المشاهدين خصوصا من الشباب، لتعبر عن اندهاشهم من أداءه هذا الدور الصعب الثقيل بما لم يتوقعونه. عندما تعرّض البطل إلى صعوبات جمة وراح يبكى فى مشهد مؤثر مصنوع بمهارة، لم يتمالك بعض الجمهور نفسه وارتفعت الأصوات للاعتراض التام وشجب قسوة السيناريو والمخرج فى تضييق الخناق على معشوقهم بهذا الشكل، حتى لخصت فتاة كل مشاعر الجمهور وقالت لبراد بيت بغضب واضح وبلهجة علنية آمرة:"أنت لا تبكى"!! إلى هذا الحد تعاطف الجمهور مع البطل حتى أنه نسى أو تناسى قضية الفيلم الأصلية عن جبال التبت وأبعادها السياسية وخلافه..

برغم تطور فن التمثيل عند برات بيت تصاعديا، فإنه كان يعانى من جمود الملامح أكثر من اللازم، وهو أمر طبيعى لإحساسه بمدى وسامته أكثر من اللازم. لكن طبيعة البناء الكوميدى لفيلمى "المخاطر الكبرى/Ocean's Eleven" ٢٠٠١ و"عصابة الاثنى عشر/Ocean's Twelve" ٢٠٠٤ إخراج ستيفن سودربرج، فرضت على بيت أسلوبا مختلفا فى الأداء بسبب تميز شخصية راستى أويان التى لعبها بالذكاء والمرح وخفة الحركة وسرعة البديهة المطلقة والتخطيط الدقيق. مع سودربرج اكتسب براد بيت مرونة كبيرة فى استخدام ملامح وجهه ضمن أدواته التعبيرية، بعيدا عن نظرات العين فقط مهما كانت أهميتها وإجادته لها، وراح يفك أسر عضلات وجهه وجسده خاصة فى الجزء الثانى الذى شهد معركة عقلية غرامية مثيرة بينه وبين إيزابيل التى لعبت دورها الممثلة كاثرين زيتا جونز. ثم جاءت نقطة التحول الكبيرة فى مشوار براد بيت مع فيلم "طروادة/Troy" ٢٠٠٤؛ لأن دور أخيل من الأدوار المركبة التى تتطلب قوة بدنية هائلة وتمكن من فنون القتال ورشاقة جسمانية، وقدرة على امتلاك الشخصية والسيطرة عليها بكل تحولاتها وتعقيداتها وأسطوريتها. لعل لحظات انتقام أخيل من القائد من أول اتخاذه القرار حتى التنفيذ كان من أجمل مجموعة المشاهد فى هذا الفيلم الكبير. ثم جاء فيلمه الأخير "بابل/Babel" ٢٠٠٦ ليضع به بيت بصمة أخرى كممثل

ثقيل على نفس الطريق، مما أثمر حتى الآن ترشيحه لجائزة الأوسكار مع اثنتين وثلاثين جائزة أخرى وفوزه بثمانى عشرة جائزة. وأخيرا اتجه براد بيت لإنتاج الأفلام المهمة، مثل فيلم "المنحرفون/The Departed" ٢٠٠٦ إخراج مارتن سكورسيزى دون أن يشارك فيه، ليؤكد أن الفتى الوسيم يدرك جيدا أن الوسامة مثل الزهرة عمرها قصير جدا ربما أكثر من اللازم! (٦٠٢)

## "روكى بالبوا/Rocky Balboa"

## سلسلة الضربة القاضية كلاكيت سادس مرة!

"ما سر هذه الشعبية الرهيبة لسلسلة أفلام روكى؟!".. سؤال فتش عنه النقاد والمحللون كثيرا. أما الجمهور فهو عادة لا يشغل باله بالتصنيفات والعناوين. إن مؤشر الرادار عنده يتبع موجات إحساسه ومتعته وفضوله، ولم يسمع أحد يوما أن مشاهدا اشترى نصف تذكرة من باب الخوف من التجربة!

أما روكى شخصيا فقد تكفل بالإجابة وهو يقدم الجزء السادس الأمريكى من سلسلة أفلامه "روكى بالبووا/Rocky Balboa" ٢٠٠٦ إخراج سلفستر ستالونى. تولى سلفستر كتابة هذا الفيلم مثل الخمسة السابقين، وتحمل مسئولية إخراج هذا الجزء السادس الذى يحمل لأول مرة اسم الشخصية بالكامل، مثلما أقدم على تجربة إخراج الجزء الثانى ١٩٧٩ والثالث ١٩٨٢ والرابع ١٩٨٥. أما الجزء الأول ١٩٧٦ فقد أخرجه جون جى. أفيلدسن، وهو نفسه الذى عاد بعد أربعة عشر عاما لأحضان السلسلة وأخرج الجزء الخامس ١٩٩٠..

قبل أن يتساءل المتفرج سرا وعلنا عن سر عودة روكى بعد ستة عشر عاما رغم حنينه لروكى إذا كان من عشاقه، حرص السيناريست سلفستر ستالونى على وضع هذا السؤال بأكثر من لهجة وأسلوب ومغزى على لسان الشخصيات المختلفة حول البطل، ومعظمهم يقولون له بنوع من المصارحة أو الشفقة: أين أنت الآن من هذا العالم؟! ظاهريا حاضر اليوم لا يخص الملاكم الإيطالى الأصل روكى بالبووا (سلفستر ستالونى) فى أى شىء.. إن حبيبته وملهمته الوحيدة زوجته الوفية أدريان (تاليا شير) فارقت الحياة منذ سنوات، وابنه الشاب روكى الصغير أو روبرت بالبووا (ميلو فتنيميليا) مشغول بوظيفة مجهولة ويتجنب الاقتراب من والده بمنطق البحث عن الذات من الطريق الخاطىء. أما عن حلبة الملاكمة فهى كما هى تحيطها الحبال والأركان من الجهات الأربعة، لكن الأبطال داخلها هم الذين يتغيرون، لهذا كان الفيلم من الذكاء عندما افتتح مشاهده بمباراة حامية قوية بين بطلين جديدين فى دنيا الملاكمة، لم نعرف منهما سوى بطل العالم الشاب الأسمر ديكسون (أنطونيو تارفير)، الذى يتقن فنون اللعبة بالمقارنة لمنافسيه الحاليين. لكنه فى المقابل يفتقد تعاطف الجماهير وحماسهم له لأسباب خاصة تتعلق بتركيبة شخصيته المغرورة، والبطل لا يكون بطلا إلا بالجمهور وليس ضده أو على حسابه أبدا..

أما روكى الآن فهو متفرغ لإدارة مطعمه الصغير الذى سماه على اسم زوجته

الراحلة التى لم ولن يحب غيرها، ويؤدى بشكل غريب ويومى دور شاعر الربابة على الواقف بدون غناء يلبى طلبات الزبائن، ليحكى لهم ذكرياته بالصوت والصور التذكارية النادرة من وجهة نظرهم. بعد لحظات قليلة جدا أدركنا أن روكى حوّل نفسه أو حوّلته الأيام إلى اسطوانة مشروخة، يتمتم نفس الكلمات بنفس التون بنفس الميلودى بنفس الابتسامة المصنوعة بنفس البرود. حتى بولى (بيرت يانج) شقيق زوجته الراحلة لم يعد يطيق حديثه عن ذكرياته القديمة، وإصراره على اجترار الماضى بأطلاله الحالية لأن هذا أيضا مؤلم جدا بالنسبة إليه..

هنا نجح ستالونى فى توظيف فريق عمله لصنع غابة من السقيع الشديد، الممتزج فى تناقض واضح بدفء المشاعر الفياضة تجاه عائلته المفقودة. لهذا جاءت كادرات مدير التصوير جى. كلارك ماثيس منقسمة على نفسها تتمرد على ثقل ردىء، فارغة من البشر ومن الروح إلا من بعض بشائر قليلة تلوح فى الأفق. لا تلتقطها إلا نقلة مونتاج شون ألبرتسون، التى تتباطأ بقدر محسوب وتبث السقيع مع الدفء فى تفاصيل الكادر بتوازن، لتترك الباب مواربا لأى جديد.. كلما مر الوقت ونحن داخل هذه المرحلة قلّت الحاجة لعمل منظومة كاملة للمشهد لها بداية ووسط ونهاية؛ لأن هذه العناصر ليست موجودة من الأصل بمنطق أن كل شىء أصبح مبتورا مكررا مملا يلف كالعقرب الضال فى دائرة مفرغة، ويكفى أن نسمع جزءًا من جملة لنعرف ما فاتنا وما سيأتى ولم نلحق به..

نتوقف عند حالة الباب الموارب التى أشرنا إليها وتعامل معها الفيلم بذكاء من خلال علامات صوتية سمعية تقدم نفسها على استحياء، حيث تم توظيف كل عناصر الماضى البعيد سابقا لتكون هى نفسها محور الالتقاء مع اللحظة الآنية، عندما يقرر روكى بالبووا العودة إلى الملاكمة وخوض مباراة استعراضية واحدة ضد بطل العالم الأسمر ديكسون.. إن أدريان فى جميع الأحوال متواجدة تظلل روكى بروحها وقلبها وتقهمها له تماما، وابنها هو امتداد لها مهما كان بعيدا حائرا، وبولى هو امتدادها الثانى وإكسير الحياة المتوالى فى كل مراحل روكى السابقة. حتى حلبة الملاكمة التى تغير بطلاها، هى نفسها التى نادت روكى لا ليفوز من أجل استعادة انتصارات قديمة، لكنه بالفعل يحب لعبة الملاكمة ولديه مخزون كبير من طاقة الحب المحروم والغضب المكتوم من كل شىء.. لكن كل هذه العلامات أفصحت عن وجهها التالى المتعلق بالحاضر، عندما صادف روكى عاملة البار مارى (جيرالدين هيوز) التى عرفته، وذكرته أنها هى مارى الصغيرة التى أوصلها إلى بيتها منذ سنوات طويلة ونصحها بعدم التدخين، وقد صنع الفيلم لها ترديدا مشابها من خلال فتاة مراهقة يبدو أنها مندفعة وغاضبة تلازم البار مثل أصدقائها الساهرين بلا هدف.. لكن المفاجأة أن مارى الصغيرة كبرت الآن وهى نفسها عندها ابنها المراهق الأسمر ستيبس (جيس فانسس)، وقد وظفهما الفيلم ليكونا حلقة الوصل بين أمس واليوم مع الاعتراف التام بقانون تغيرات الزمن، وأيضا لتلعب مارى بشكل أو بآخر ظلا صغيرا من دور أدريانا فى احتضان روكى وتشجيعه فى الأزمات. ومعهما نشأت نواة العائلة الصغيرة وانضم إليهما ابن روكى وبولى، وراحت الكاميرات تتعامل مع روكى بوصفه البطل محور الصورة، هو من يقرر متى وأين وكيف ينتهى المشهد ليبدأ ما يليه فقط عندما امتلك قرار نفسه. وراحت الحميمية تفرض وجودها على الجميع، وأصبحت الحوارات لها

معنى ودورة حياة بدون تكرار أو ملل. وبعدما كان المؤلف الموسيقى بل كونتى يناوش المواقف المختلفة بنقرات من الآلات المنفردة التى تحيل إلى وحدة روكى، انفجرت الآلات فى صحبة أوركسترالية جماعية لتعلن بمنتهى القوة عن عودة روكى الذى يلعب بقلب وإرادة لا مثيل لهما على حلبة الملاكمة، لينقش الأمل فى نفوس كل محروم من الأمل..

لولا عبور بعض المواقف المهمة بتسرع زائد، ولولا سلبية تصميم ملابس جريتشن باتش وتصميم ديكور روبرت جرينفيلد، لارتفعت أسهم هذا الفيلم الذى اهتم بالنواحى الإنسانية أكثر من الرياضية السطحية بكثير. وقد عبر روكى عن فلسفته الخاصة عندما قال لابنه: "ليس هناك ما هو أقسى على الإنسان من الحياة.. القوة الحقيقية ليست هى القدرة على تسديد اللكمات، بل هى القدرة على الصمود أمام اللكمات القوية"! (٦٠٣)

**"أحلام الفتيات/Dreamgirls"**

**الكفاح الفنى ومقاومة العنصرية يتقابلان فوق النوتة الموسيقية!**

كل شىء فى الدنيا يمر مثل الحلم، كل شىء فى الدنيا يموت إلا الحلم.. بدونه يستوى ملح البحار مع جبال السكر، بدونه تشرق الشمس لنفسها بلا صاحب وتغرب لنفسها بلا رجعة!

لن نجد أفضل من اسم الفيلم الأمريكى "أحلام الفتيات/Dreamgirls" ٢٠٠٦ إخراج الأمريكى بل كوندون، ليعبر عن معالجة مدهشة عميقة رقيقة لهذه الفلسفة التى تقوم عليها كل الدنيا. لن نندهش أو نتساءل عن سبب نجاح كوندون فى إخراج هذا العمل الموسيقى الغنائى الكبير الصعب الذى يحتل الترتيب الخامس فى سجل أعماله، إذا علمنا أنه هو نفسه سيناريست الفيلم الأمريكى الموسيقى الغنائى البديع المُركّب "شيكاغو /Chicago".. يستغرق زمن عرض فيلم "أحلام الفتيات" ساعتين وإحدى عشرة دقيقة، وقد حصل على خمس وعشرين جائزة ورشح لأربع وأربعين جائزة، كما تم ترشيحه فى سباق الأوسكار الأخير لثمانى جوائز كأفضل إخراج فنى وتصميم ملابس وأغنية مكتوبة لعمل سينمائى على مستوى ثلاث أغنيات وأفضل ممثل مساعد للممثل الأسمر إيدى ميرفى، بينما فاز الفيلم بجائزتى أوسكار أفضل صوت وأفضل ممثلة مساعدة للممثلة السمراء جنيفر هادسون.. بما أن الجمهور المصرى على وجه الخصوص يمتلك مخزونا وافرا من الأفلام الغنائية فى ذاكرته البصرية طبقا لموروثنا الفنى، من السهل عليه أن يتفاعل مع هذا الفيلم من منظور العين الخبيرة وقنوات الاستقبال الفطرية والمدربة على تذوق الأفلام الراقية التى تحلم بتحقيق ما يسمى "حلاوة الفن"..

النجاح يولد نجاحا إذا تم الإعداد له بشكل متمهل مدروس.. من هنا لابد أن نذكر أولا مدى المسئولية الكبيرة الملقاه على أكتاف المخرج والسيناريست بل كوندون فى الإعداد السينمائى لرواية "الفتيات الحالمات" للمؤلف الأمريكى توم إيين (الرابع عشر من شهر أغسطس ١٩٤٠/ السادس والعشرون من مايو

١٩٩١)، وهى نفسها التى سبق تحويلها إلى الوسيط المسرحى وأصبحت واحدة من أشهر وأنجح مسرحيات برودواى الموسيقية الأمريكية التى قدمت عام ١٩٨١ بنفس الاسم إخراج الفنان الراحل مايكل بينيت. وهى تتناول مسيرة الفرقة الغنائية "Dreamgirls" المكونة من ثلاث فتيات صاحبات البشرة السمراء، والتى ظهرت فى ستينيات القرن الماضى فى الولايات المتحدة الأمريكية وحققت نجاحا فنيا عظيما، لكنها فى نفس الوقت مرت بمراحل مختلفة من البدايات حتى بلغت القمة، حيث استكمل البعض طريقه وتساقط البعض فى مشوار صعب للغاية على المستوى الفنى والحياتى والاجتماعى أيضا من المنظورين الفردى والشمولى العام لمظلة المجتمع ككل. كل هذا فى الحقيقة مكونات منظومة واحدة لا تنفصل أبدا.. لكن بما أن اسم الفرقة هو نفس عنوان الفيلم، فقد قصدنا ترجمته فقط لبيان المغزى من ورائه، لكن الأسماء تنتقل كما هى عبر اللغات ليظل اسم الفيلم الحقيقى "دريم جيرلز"..

يستعرض الفيلم طوال أحداثه الرحلة الشاقة جدا التى خاضها هذا الفريق النسائى الغنائى من حيث المبدأ. لكن كلما مرت بنا الأحداث وتعمقنا داخلها، كلما أدركنا أن مدى تعقيد هذا الفيلم وسر متعته هى أننا نشاهد فعليا رحلة فنية متكاملة شاملة التذاكر والمعايشة والجولات الإنسانية على أكثر من مستوى، حتى أدركنا أنها فى حقيقتها رحلة تربية صوتية وتربية إنسانية روحية عالية القيمة، تحمل جسرا متينا من الأبعاد السياسية الواضحة فى الصراع الدرامى. فقد تقاطعت الصراعات الشخصية والحلم بالمجد والشهرة والأحقية المطلقة فى التعبير عن الموهبة وحرية الوجود الذاتى مع الصراعات السياسية الاجتماعية الشهيرة، التى دارت فى ستينيات القرن الماضى داخل الولايات المتحدة الأمريكية ضد التفرقة العنصرية ومظاهر العنف والقسوة والجهل والاضطهاد فى كل شىء. إذا كانت اللافتة العامة تعلن عن توتر العلاقات بين حزب البيض وحزب السود، من المنطقى أولا وثانيا وأخيرا قبل دخول أى حرب أن يكون كل حزب مستعدا من داخل البيت بما يكفى، ليقف على أساس متين من الحب والإرادة والهدف العام، بما يعنى ضرورة توفر كميات مهولة لا تنضب من الثقة والتفاهم وجماعية الطموح والاتحاد بين أعضائه؛ حتى لا يضيع مجهودهم فى الهواء ويُهزموا بالضربة القاضية من الداخل قبل هزيمتهم من الخارج..

نبدأ أولا بتعريف أعضاء الفرقة الثلاثية بالترتيب من حيث الأهمية والقدرات الغنائية، وإن كان ذلك فى الواقع تقسيما ظالما غير إنسانى على الإطلاق.. الفتاة الأولى هى إيفى وايت (جنيفر هادسون) التى تقود ثلاثى الفتيات الهاويات رغم كل القيود الأسرية والحاجة الاقتصادية، والقيادة هنا تأتى من كونها أقواهن شخصية وأكثرهن تميزا وأشدهن تمردا وأفضلهن صوتا. هذه الميزة الأخيرة هى التى ارتضتها الفتاتان الأخيرتان عن طيب خاطر، رغم أن إيفى أقلهن فى مواصفات الناحية الجسدية، لكنها أبدا لا تقل عنهن من ناحية الكاريزما الساحرة والتأثير الفياض والموهبة الهادرة. ثم تأتى المطربة السمراء المرسومة الرشيقة للغاية الذكية دينا جونز (مطربة البوب الشهيرة بيونس نولز)، التى يبدو أنها مثل وزير المملكة الذكى يقود من الخلف دون أن يظهر فى الصورة إلا فى اللحظات الحاسمة. إن رأيه ليس ملزما، لكن درجة إقناعه قوية فى حالات السلم ومخيفة

فى حالات الغدر والحرب! نختتم هذه الجوقة الثلاثية بالعضو الثالث والأخير الفتاة السمراء لوريل روبنسون (أنيكا نونى روز)، الأصغر سنا والأكثر سذاجة ولا تتطلع إلى الزعامة.. هى مثل جمهور الدرجة الثالثة يؤمن دون قصد أو فلسفة أن روح الجماعة هى البطل الأساسى، سذاجته ووطنيته لا تنحدر إلى درجة التغفيل، يفرح كالطفل بأقل شىء، وفمه الواسع يبروز ضحكته الكريمة جدا. لذلك ترفع هى بكل سلامة نية شعار الفرسان الثلاثة الديموقراطى جدا السهل جدا الصعب جدا "الكل فى واحد"..

على هذا الأساس اجتمعت الفتيات الثلاث فى فرقة واحدة، وقد قام المخرج بالتعريف بهن من وجهة نظره لإبراز موهبتهن بشكل عملى فى مسابقة لمواهب الهواة، لكن خابت آمالهن مع الأسف ولم يربحن المسابقة وانغلقت الستارة أمامهن، ليقذف بهن القدر فى مخزن المهملات المهمش ويصبحن على خط واحد مع الراسبين أمثالهن. فلا فرق بين راسب مقبول أو راسب جدا.. كما وظف المخرج هذا المشهد الغنائى الجميل ليقوم بتعريف نفسه شخصيا ومنهجه الفنى دراميا وتشكيليا وتقنيا، وقدم مع فريقه مدير التصوير توبياس إيه. شليسلر والمونتيرة فرجينيا كاتس ومصممة الملابس شارين ديفيز ومصممة الديكور نانسى هيى حفلا مستقلا فى الصورة الخلاقة وفنون السينما، ليعلن أولا عن لغة الفيلم الذى بدأنا مشاهدته بالفعل من أول وهلة كعمل موسيقى غنائى مبهر، يمتلىء بالكثير من لحظات الأمل الجريئة والصدمات العنيفة. كما تم توظيف هذا المشهد خاصة عند وصول الفتيات متأخرات ولحاقهن بآخر نمرة بالكاد، ليضع أول بذرة فى تعاطف المتلقى معهن من أول نظرة، ليؤكد أننا أمام فتيات ماهرات كل ميزتهن وكل عيبهن الفقر المطلق والصراحة المطلقة.. صورة غنية مُحملة بكادرات تستوعب الفرد والجماعة، تؤكد على كل الأسس الفكرية الفنية الشخصية التى حللناها من قبل، تقطيع بارع يملك حسا موسيقيا شديد الجاذبية، أغنية جميلة وموسيقى حية تبشر بخير وفير لموجة قادمة من الفن الجميل. إذا كان هذا هو المستوى وهن مازلن فى مرحلة الهواية؛ فما بالنا بمرحلة التمكن والاحتراف؟!

الصوت الجميل متوفر، العقل الفنى متوفر ومتمثل فى الشاب الأسمر الصغير سى سى وايت (كيث روبنسون) شقيق إيفى وايت، صاحب الموهبة الكبيرة فى الشعر والتلحين والغناء أحيانا، لكن فى الموقف الدرامية دون الظهور على المسرح. سبب الفشل أن التسويق والفكر التجارى غير متوفر.. من هنا كانت الضرورة الدرامية وفى نهاية نفس مشهد الأغنية الناجحة فى ظل نتيجة غير الناجحة، لظهور مدير الأعمال الأسمر كيرتس تايلور (جيمى فوكس)، الذى يعمل بشكل ضيق فى صناعة الفن وفى تجارة السيارات وفى كل شىء. وهو فى الحقيقة تاجر بارع جدا يجيد تقييم الموقف واستغلال نقاط الضعف والوقوف على مناطق الخطأ، وتصحيح المسار على المدى القصير والطويل بفضل قدرته على التعلم من الأخطاء، مما جعله يدخل سوق صناعة الغناء من أصغر ثقب إبرة حتى وصل إلى القمة. لكن هل حافظ على نجاحه وهل أخطأ فى طريقه ولصالح من وضد من وعلى حساب من؟ تلك هى المشكلة.. كانت أول خطوة إقناع الفتيات لتصبحن الكورس الجماعى مع المطرب الأسمر المشهور جيمس إيرلى (إيدى

ميرفى)، وهو فى الواقع رجل مرح لكنه يحمل تركيبة شخصية معقدة تميل إلى المبالغة والغرور، مع تعدد علاقاته النسائية التى تكاد تفسد عمله وتحطم نجاحه باستمرار، الدليل على ذلك علاقة الاستلطاف التى نشأت بينه وبين أوريل الصغيرة المنبهرة به جدا من أول نظرة.. بما أن النجاح له ثمن باهظ ويقولون إن رأس المال ليس له قلب كبير وفى أحسن الأحوال يملك قلبا صغيرا، كان الرجل الأسمر المخضرم مارتى ماديسون (دانى جلوفر) مدير أعمال المغنى إيرلى هو أول ضحايا كيرتس، بعدما استغنى جيمس إيرلى عن خدماته بمنتهى السهولة مهما كان مخطئا، تماما مثلما يقيم أى علاقة مع أى فتاة دون مراعاة لزوجته السمراء الصبورة جدا التى لم نعرفها.. والحقيقة أن الفيلم معبأ بكم كبير من الأحداث كما وكيفا، لكن ما يهمنا هو تحليل ما وراء الحدث وليس حكى الحدوتة، لهذا سنتوقف أمام أهم الخطوط القوية التى ستوجه مسار الصراع الدرامى على هواها حتى النهاية..على رأسها إقامة علاقة حب بين إيفى وكيرتس، قدرة كيرتس على تسويق إيرلى مع فتياته فى كل مكان، نجاحه فى فهم السوق التجارى ومحاربة كل واحد بأسلوبه وربما أسوأ.. إلى أن جاءت نقطة التحول القاسمة فى حياة الفريق، عندما قرر كيرتس تقديم الفتيات الثلاث كفريق مستقل ليجنى من وراءهم كل أحلامه، فى نفس اللحظة التى قرر فيها الغدر بحبيبته إيفى عندما فضل عليها دينا جونز لتكون هى قائدة المجموعة، وكان ذلك بمباركة شقيق إيفى الذى انخدع فى الأمر مع خالص الأسف. الموهبة مهما كانت متسامحة، فهى تقوم على قدر كبير من الأنا.. بعدما ثارت إيفى ثم وافقت بروح الفريق وبقلبها الطيب على قبول هذا الوضع فى واحد من أجمل الحوارات المغناه داخل هذا الفيلم، عادت لتعترض وتتمرد وتحطم كل شىء رغما عنها؛ لأنها تستشعر قيمة موهبتها الرهيبة ولا تستطيع التراجع إلى الصف الخلفى أبدا. فى لحظة أنانية مفرطة انتهز الجميع فرصة غيابها وتقلباتها ومناطق ضعفها ولم يحتملوها؛ فطردوها خارج عائلة الفرقة بعدما تسلط عليهم الغرور وتغلغل بينهم داء النجومية الذى بدأ يستشرى وينشب مخالبه بين الجميع!

من بعدها انتقلنا فى فصل مختلف تماما إلى مرحلة السبعينيات لنشهد على النجاح الكاسح للفرقة، وتشييد الإمبراطورية الموسيقية برئاسة كيرتس تايلور حتى انقلب إلى وحش مدمر يلتهم أعدائه ثم انقلب على أصدقائه.. وأصبح الجميع فى كل ناحية يبحث عن نفسه من جديد، حتى إيفى التى انحدر بها الحال هى وابنتها الصغيرة ماجيك (ماريا أى. ويلسون) من كيرتس تايلور، وقد كان حرمانه من ابنته أسوأ عقاب أنزلته إيفى على رأسه، حرمها هو من النجومية الفنية فحرمته هى من النجومية الأسرية.. يعتمد هذا الفيلم على مزيج من موسيقى الأغانى المؤلفة الأصلية للعرض المسرحى بفضل موهبة الملحن هنرى كريجر، مع إضافة بعض الأغانى الخاصة التى صنعت خصيصا لهذا الفيلم. مع كل مرحلة ومع اختلاف الشخصيات ومع الانقلابات المستمرة للصراع الدرامى المطروح، سار المخرج على نفس النهج الذى وضع حجر أساسه من البداية باستيعاب تام لمدى دقة اللحظات الإسانية، ومرور كل شخصية بمرحلة دورة كاملة من القاع إلى القمة ثم التفرع فى جهات مختلفة بلغت درجة التناقض العظيم. مثلما بدأ العمل بروح الجماعة انتهى أيضا بروح الجماعة، ليثبت أن الأحلام الحقيقية لا تعرف طعم النوم أبدا.. (٦٠٤)

## ميريل ستريب

## جوهرة نادرة على تاج الفن الجميل

"هى.. أعظم ممثلة تعيش بيننا الآن".. هذه هى أول عبارة تطالعنا عندما نفتح شبكة الإنترنت ونطلب أى معلومة عن الممثلة الأمريكية ميريل ستريب (٢٢ يونيو ١٩٤٩- )، صاحبة الرحلة الفنية الطويلة الممتلئة التى بدأت مع التليفزيون فى عام ١٩٧٧، وأثمرت فوزها بتسع وخمسين جائزة وستة وستين ترشيحا بخلاف الأوسكار. مجرد التوقف عند تحليل أدوات الممثل عند ميريل ستريب مسألة معقدة للغاية لعدة أسباب، من بينها وفرة أدواتها بغزارة من حيث الكم، ثراء توظيفها هذه الأدوات من حيث الكيف، قدرة ميريل غير المتوقعة على تطوير نفسها وموهبتها بشكل سريع ومخيف أحيانا، طاقتها العقلية التى لا تتوقف عن التفكير فى كل ما يضيف إلى رصيدها، طموحها الغريب ونهمها الدائم لتقديم أفضل ما عندها والقفز عدة درجات على السلم إلى أعلى دون أن تفقد ما سبق أبدا، دراستها المتناهية الدقيقة لكل لقطة تقدمها بما يدعو للدهشة والتأمل، قدرتها البديعة على ارتداء كل شخصية وتشربها داخلها ليصبحا كيانا خراسانيا واحدا لا يتجزأ أبدا، جرأتها الكبيرة على تقديم كل نوعيات الأدوار، هدوءها الواعى فى التعامل مع مراحل عمرها المختلفة مع محافظتها على نفسها بدنيا ونفسيا باستمرار، عدم ارتكانها على أى نجاح سابق صنعته والالتفات إلى الحاضر لتصنع مستقبلا أفضل..

كل ما ذكرناه من ملامح عامة هو نقطة فى بحر من عالم هذه الممثلة التى تتمتع بموهبة طاغية، قلما يجود بها القدر على إنسان ويحافظ عليها ويعشقها ويقدسها مثلما فعلت ومازالت تفعل ميريل ستريب. كثيرا ما يعتقد الجمهور العادى أن مجرد تصنيف الممثل ما بين موهوب ونصف موهوب وغير موهوب على سبيل المثال يحل المشكلة ويضع نقطة آخر السطر وينتهى الأمر، لكن الأهم والأصعب من ذلك هو كيفية تصنيف الممثلين الموهوبين فى درجات، ليس من باب التوثيق والجمود وهواية جمع التحف فى خانات مثلجة لنريح بالنا من عناء الأسئلة المقلقة والإشكاليات الخالدة، بل من أجل منحهم ما يستحقون لأن الموهبة نعمة من الله وحده تستحق أن يهب صاحبها كل حياته من أجلها. كل فيلم تقدمه ميريل ستريب هو برهان متجدد أنها ممثلة مهمة وعظيمة أيضا، وهذا التصنيف مكانة فريدة بعيدة لا يصل إليها إلا القليلون جدا من الممثلين على مر أجيال طويلة على خريطة الفن فى العالم أجمع.

ربما يندهش البعض إذا توقفنا أمام شخصيتين لعبتهما ميريل باقتدار بسبب ما بينهما من مسافة زمنية ونفسية كبيرة واختلاف تام فى التركيبة الشخصية لكل منهما، وهما شخصيتا جوانا كرامر فى الفيلم الأمريكى "كرامر ضد كرامر/Kramer vs. Kramer" ١٩٧٩ وميرندا بريستلى فى الفيلم الأمريكى "الشيطانة لبسه على الموضه/The Devil Wears Prada" ٢٠٠٦.. فى الفيلم الأول كانت جوانا شخصية منسحقة تحت وطأة المتطلبات العائلية وإهمال زوجها لها بسبب

انشغاله التام بعمله حتى بلغ بها القهر مداه؛ فخلعت نفسها تماما من هذه الحياة ومن زوجها وابنها الصغير، بعدها اختفت زمنا طويلا دراميا وفعليا حتى عادت لتواجه زوجها فى المحكمة فى واحد من أجمل وأمتع مشاهد هذا الفيلم العميق. على النقيض تقف ميرندا بريستلى رئيس تحرير أشهر مجلة موضه فى العالم على قمة مناقضة تماما. هى ديكتاتور جبار فمه الواسع وشراسته المتأصلة يتنكران تحت ماسك الماكياج والأناقة والأنوثة الظاهرية. هى تجبر الجميع على الانسحاق تحت جناحها المارد حتى أصبح آخر أملهم أن يكونوا ظلا ضائعا من ضمن آلاف التهويمات عديمة الهوية التابعة لهذا الكائن الديناصورى النزعة! برغم مشاهد الفيلم الراقية المتنوعة الكثيرة، يبقى مشهد المواجهة الحاسمة مع بطلة الفيلم الصغيرة أندى (آن هاثاواى) من أفضل وأقوى سياقات هذا العمل. انظر كم التناقض بين هاتين الشخصيتين كما لخصناهما بشدة، مع ذلك فقد توقفنا أمامهما وبالتحديد مشهدى المواجهة فيهما لنضع خطا كبيرا تحت واحدة من أهم مميزات الممثلة ميريل ستريب، وهى قدرتها العظيمة على السيطرة على كل أنحاء المشهد بمنتهى البساطة والذكاء مهما كانت أضعف طرف أو أقوى طرف دراميا، وهو ما لا يتحقق إلا إذا كانت تمتلك طاقة شديدة المقاومة على اتخاذ القرار وفرض أسلوبها وشخصيتها الدرامية والحقيقية على كل شىء، لتصبح دائما صاحبة الفعل الأول المهيمن وليس رد الفعل المنقاد الذى ينتظر غيره ليأخذ القرار بدلا منه مهما بدا غير ذلك..

كل هذه الأعمال الجميلة المتنوعة وتشكو ميريل ستريب على الملأ أن هوليوود لا تعطى الممثلة التى تكبر حقها فى الأدوار والبطولات. إذا نظرنا إلى المسألة بعينيها هى لاكتشفنا كيف يثق الممثل العظيم بنفسه، وكيف لا يشبع أبدا من تفريغ شحنة موهبته وإمتاع نفسه وإسعاد كل عشاق الفن الراقى من حوله إلى الأبد! (٦٠٥)

## "كود ٣٦"

## منظومة مصرية متأمركة تفتح الباب لمايا نصرى

قبل الذهاب لمشاهدة الفيلم المصرى "كود ٣٦" سألت نفسى" هل هناك ثمة علاقة بينه وبين الفيلم الأمريكى الشهير "الحارس الخاص/Bodyguard" لكيفن كوستنر وويتنى هيوستن؟ هل كل فيلم مصرى يتناول مهنة الحارس الخاص سيدخل رغما عنه فى حيز هذه المقارنة من باب المصادرة على حرية الإبداع؟؟ لكن بعد ثلث الساعة من عرض هذا الفيلم للمخرج أحمد سمير فرج، سمعنا بعض عامة الجمهور يهمس بنفس المقارنة بين الفيلمين رغم الاختلافات الظاهرية، وهو ما نسميه من الناحية العلمية استلهام بحرية مطلقة لكن دون الإشارة إلى المصدر الأصلى..

إذا خففنا المسألة قليلا من باب حسن النوايا ونزلنا بها إلى مساحة التشابه والتمصير برؤية السيناريست نادر صلاح الدين، فسنجد التوجه العام للفيلم يجمع

ما بين لغة الآكشن والجريمة ولغة الكوميديا ولغة الرومانس أو قصة حب خفيفة لطيفة بين البطلين لزرع التعاطف معهما، ثم التعاطف بالتبعية مع مهمتهما خاصة إذا كانت لصالح الوطن. هذا هو الخطاب الفكرى الأساسى الموجه لهذا الفيلم.. البطلة هنا تحولت إلى الشابة الجميلة نورهان (مايا نصرى) مدربة الأيروبكس ذات الأصول المصرية اللبنانية، تتعامل مع حياتها بمنطق العادة وتسكن فى قصر كبير وحدها ورثته عن ذويها حسب قدراتها الاقتصادية، وحسب تعاملها مع الحياة بمنطق الشجاعة والأنوثة والقلب الطيب والتلقائية الزائدة.. المهمة التى سنتتبع مسارها حسب خيوط الصراع الدرامى المطروح هى تكليف مسئول أمن الدولة الكبير (يوسف فوزى) لضابطى الحراسات الخاصة شريف (مصطفى شعبان) وفتحى (أحمد سعيد عبد الغنى) ورجالهما بحماية نورهان منذ هذه اللحظة؛ لأن عمها الغائب هو أحد العملاء المخلصين للمخابرات المصرية، حتى أن أعداء الوطن دون تحديد هويتهم قرروا الانتقام من نورهان بصفتها آخر أقاربه الأحياء. كما توقعنا دخلت نورهان الرقيقة مع شريف الجاد جدا جدا فى فاصل من الأخذ والرد كبدايات مشاغبة ومشاكسة، تنتهى غالبا بميلاد قصة حب بعد تغيرهما إلى الأفضل.

أخرج الفيلم نفسه بكفاءة من قائمة الأفلام التافهة، لكنه أدرج نفسه بنفسه فى خانة الأفلام المتأمركة.الأسماء مصرية لكن الأجواء وقعت فى حيرة ومتاهة تبحث لها عن وطن بلا جدوى. اللافتات شىء والتنفيذ الفعلى فى البناء شىء مختلف تماما.. من البديهى أن العلامات السمعية والبصرية تتولى تحديد ماهية الفيلم لنتفاعل معه فى وحدة واحدة، لكن تصميم التتر والنغمات المجمعة الغامضة لعمرو إسماعيل أعلنا من البداية أنهما لا علاقة لهما إلا بجانب الآكشن الجاد بعكس ما شاهدنا. بنفس المنطق ركز المخرج مع مدير التصوير سامح سليم ومونتاج نسرين فهيم وديكور باسل حسام على هذا اللون وحده، وتفرغوا لاقتباس ملامح من التكنيك والفكر الأمريكى فى مشاهد المعارك بالصوت والصورة، ولم يحاولوا التدخل لصنع سياق كوميدى أو رومانسى بالتوازى أو بالتداخل. كلما حاول حوار نادر صلاح الدين جذب الفيلم إلى منطقة المرح أو الفكر ليزرعه فى روح التربة المصرية ازددنا حيرة مع العزلة بين الكلمة وتفاصيل وتشكيل الصورة..

أضاف الفيلم خلطا آخر لكنه هذه المرة ناتج عن السيناريو أولا مع الإخراج، عندما تعثر فى كيفية ملء زمن الفيلم المتبقى الطويل نسبيا، بعدما اتضح أن عملية نورهان واسمها الحركى كود ٣٦ ستار لتأمين لاجىء سياسى يسكن بجانبها. هنا وقع الفيلم فى المحظور واخترع بلا أى منطق موقف خصام بين نورهان التى عاتبت شريف على خداعه لها مع أنه يجهل الحقيقة، وضاع الوقت فى مصالحات لا أساس لها أصلا! كل هذا ليضفى الفيلم لحظات شجن لاستدرار التعاطف، وليختلق مبررات لإقحام صوت مايا نصرى على الجو العام المرتبك للفيلم، وليصل إلى المعركة الفاصلة لتأكيد قدرات الفيلم الأمريكية عندما ينقذ شريف نورهان من الإرهابى الهارب (محسن منصور) فى آخر لحظة.

لقد اعتدنا الأداء النمطى الكربونى ليوسف فوزى وعلاء مرسى الذى ظهر فى مشهد ساذج جدا، ومازالت القدرات البدنية لمصطفى شعبان تميزه عن غيره بموازنته بينها وبين أدواته الذهنية، وأضفى أحمد عبد الغنى لمسات كوميدية

هادئة فقط حسب المتاح. لكن مفاجأة الفيلم كانت مايا نصرى وما تملكه من بدايات موهبة وأحاسيس ترشحها لأداء أدوار أصعب فى حالة الاختيار الأفضل، إذا ما تلقت تدريبات قوية تساعدها على تنمية قدراتها. لكن ظلمها عدم الاستعداد الكافى وهذه الأغنية السريعة التى تحتاج إلى مطربة عادية، لهذا عندما تراجعت الموسيقى عن الصراخ مع الأغنية الحزينة وسمحت لها بالتعبير والطرب أدت بشكل أفضل، على الأقل خدمت اللحظة الدرامية وصرفت النظر قليلا عن التأمرك موضة السينما المصرية هذه الأيام.. (٦٠٦)

**"The Queen/الملكة"**

**ديانا.. طائر الحب الحزين يرفرف من بعيد!**

عند تحويل السيرة الذاتية لشخصية حقيقية إلى الوسيط الفنى أمام المنتج والسيناريست والمخرج طريقان، إما أن تتم المعالجة من منطلق تقديم الشخصية من وجهة نظر من يحبونها، أى إخلائها من كل ما يعكر صفوها وإخفاء أى حقيقة تسىء إليها كى لا يثور معجبوها وهو منطق نطلق عليه اسم "ما ينبغى أن يكون". وإما أن يطرح الثلاثى المسئول عن خلق وتمويل العمل الفنى رؤيتهم بشجاعة ويتحملون نتيجة جرأتهم، ويعرضون كل ما يريدون التركيز عليه فى الحياة العملية والشخصية للبطل المختار بصراحة، وهو منطق نطلق عليه اسم "ما تكون عليه الشخصية فعليا".. إذا أردنا اختيار مثالا عمليا على هذين المبدأين حتى نقترب منهما أكثر، نستطيع الرجوع إلى مسلسل "أم كلثوم" مثلا لنرى كيف كان الاختلاف كبيرا بين التناول الدرامى لشخصية البطلة ذاتها بالمنطق الأول، وتناول شخصية منيرة المهدية بالمنطق الثانى؛ مع فارق الشعبية والموهبة والتأثير والنجاح بين النموذجين المُختارين..

كلما كانت الشخصية قريبة من التاريخ المعاصر أو كان أقرباؤها وأصدقاؤها وكل من له صلة مؤثرة أو هى نفسها على قيد الحياة. كلما كانت هذه الشخصية محبوبة ولها سحر وجاذبية على المستوى المحلى وربما على المستوى الدولىزادت المسألة صعوبة على صعوبة! وعلى المُستقبلين المتخصصين فى هذه الحالة التعرف أولا على تاريخ الشخصية، ثم تكوين وجهة نظر عنها، ثم استقبال وجهة نظر العمل الفنى خاصة إذا كان صريحا بواقعية ومنطقية ومرونة؛ لأن الحقائق التاريخية كبيانات صماء شىء، وقراءة الخلفيات الكامنة وراءها شىء مختلف تماما. من هذا المنطلق عرضنا فى مرة سابقة للسيرة الحقيقية للدكتاتور الأوغندى أمين عيدى، لكن هذه المرة المسألة أعقد بكثير؛ لأنها الأميرة ديانا سبنسر التى سعدت بلقائها كل الدنيا وحزنت على فراقها كل الدنيا.. صفة الكلية هنا لا تعنى التعميم المطلق بمعنى أنه لا يوجد معترض واحد، لكن عودة بسيطة قصيرة إلى تاريخ وفاتها أو مقتلها يوم الحادى والثلاثين من شهر أغسطس عام ١٩٩٧، وتذكر ما كتبته صحف العالم عنها حتى يومنا هذا، يؤكد لنا أن الفيلم البريطانى الفرنسى الإيطالى "الملكة/The Queen" ٢٠٠٦ إخراج الفنان البريطانى ستيفن فريرس يواجه ورطة دقيقة تماما.. فهو إن أدانها ولو قليلا

سيقف وحده مثل دون كيشوت، يحارب العالم أجمع بسيف من ورق.من يحب أحدا حبا مجنونا مثلما أحبت الدنيا ديانا لا يطيق اتساخ صورتها ولو بخط قلم رصاص شفاف من أبعد نقطة! إذا أضفنا إلى ذلك استمرارية وجود العائلة المالكة وعلى رأسها الملكة وزوجها الأمير فيليب وزوج ديانا السابق الأمير تشارلز وزوجته الحالية سبب الأزمة كاميلا والأميران ولدا ديانا، ثم مسألة الحادث نفسها التى هزت الكثيرين وظلت معلقة بين القضاء والقدر ونوايا التعمد، مع حساسية الموقف المتصاعد بعد مصرع دودى الفايد ابن الملياردير المصرى المقيم فى انجلترا محمد الفايد، فسنكتشف أن المسألة ملخبطة من كل الجهات مثل أذرع الأخطبوط، والتعرض لهذا الموضوع أصلا أزمة كبرى بمعنى الكلمة. من هنا علينا أن نترقب بموضوعية كيف استطاع المخرج ستيفن فريرس مواجهة اختياره وماذا جنى من وراء ذلك؟؟

اعتمد سيناريو الفنان الإنجليزى بيتر مورجان على ذكاء التعامل والمعالجة، وإطلاق سراح الأحداث لتقع كما هى على السطح الخارجى، ثم تفرغ بعدها لالتقاط كل الأصداء الناتجة عن ذلك، أى أن العمل كله يقع فى إطار الفعل ورد الفعل.. بما أنناعرفنا من حيث المبدأ أننا أمام حادث مصرع ليدى ديانا سبنسر (الأول من يوليو ١٩٦١/الحادى والثلاثون من أغسطس ١٩٩٧) أميرة ويلز وزوجة الأمير تشارلز (أليكس جيننجز) سابقا بعدما تمت إجراءات الطلاق عام ١٩٩٦، علينا التوقف أمام أسباب وأهداف اختيار المخرج مع السيناريست أن تكون بداية الحدث هو تولّى تونى بلير (مايكل شين) الشاب العصرى منصب رئيس الوزراء الجديد فى ذلك الوقت، وقد استقبل المتلقى هذه المعلومة فى الوقت نفسه مع الملكة إليزابيث الثانية (هيلين ميرين) على لسان أحد العاملات فى القصر ومن الصحف وهى مازالت نائمة فى غرفة نومها. وهو ما يعنى أن الملكة لا تتدخل فى إدارة الدفة السياسية، لكنها تتعامل مع النتائج العملية فقط أيا كانت درجة رضاها أو رفضها، منتهجة سياسة البساطة الظاهرية مع مصدر الخبر ومع الخبر فى حد ذاته. بعدها رحنا نتتبع الملكة من حجرة إلى أخرى من خلال نقلات مونتاج لوتشيا زوشيتى الوقورة المتأنية، مع حرص كاميرات مدير التصوير أفونسو بياتو على فتح الباب فى حدود أمام المتلقى، مقدرا فضوله المتعدد الدرجات لمعايشة حياة الملوك على طبيعتهم خلف الكاميرا من خلال تفاصيل صغيرة للغاية، لكنها فى النهاية توحى بجو من الجلال وتنبئ عن ذكاء كبير فى تعامل هذه السيدة واستخدامها العقل بنسبة تفوق اللسان مرات ومرات. وقد رسم لها المخرج ميزانسين أقرب إلى الطبيعية بحكم أن الملكة إنسان أولا وأخيرا، مع مراعاة مكانتها السياسية والمرحلة العمرية وطبيعة التحرك داخل حجرتها على سجيتها بقدر مع وجود الحاشية المتنوعة. منذ دخول الملكة فى حوارات قصيرة أو بمعنى أدق جمل مكثفة مع العاملين معها، بدأنا نستقبل الشفرات الأولى لتركيبتها الشخصية العميقة المهيمنة المرحة الإنجليزية الطابع والهوية، دون أن تنعزل عن العاملين معها أيا كانوا كدلالة مؤكدة على تواصلها مع الشعب أو مع نواب منهم بوصفها ملكتهم. هؤلاء الأفراد هم عينات متفرقة من المواطنين الإنجليز ممن يحترمون الملكة ويحبونها أيضا؛ لأنهم يعرفون حدودهم ويعرفونها على طبيعتها بحكم العِشرة والخبرة واكتسابهم ولو جزء من قدرات السياسيين على قراءة الشخصية. ركز الحوار الذكى هنا على تأكيد إعطاء الملكة أذنها جيدا

لمن يستحق من حولها، وأضافت لها تصميمات ملابس كونسولاتا بويل بساطة وذوقا وترسيخ انتماءها إلى حقبة تاريخية كلاسيكية سابقة من وجهة نظرها دون مغالاة.. مرة أخرى حرص المخرج مع كاميرات مدير التصوير على التقاط كادرات كلوز للملكة لترتسم صورتها الذهنية عند المتلقى، ثم راح يتعمد إبعاد التركيز على الملكة وحدها كلما سنحت الظروف للأسباب السابق ذكرها، وأيضا حتى لا يتسبب فى حدوث ملل من احتلال فرد واحد مركز الصورة باستمرار. أهمية الشخص ليست فى مكانه، بل بمدى قدرته على اجتذاب الآخرين إلى مكانه حتى لو كان فى الصف الأخير حتى لو كان غائبا.. هذه القدرة أو هذه الكاريزما المتوفرة بالتلقائية والخبرات المتراكمة لدى الملكة، جعلتها تستغنى عن وضع التاج على رأسها لتعلن أو لتذكِّر من حولها أو تثبت لنفسها أنها ملكة. إن سمات الشخصية ومكوناتها النفسية والبدنية والروحية تعلن أنها ملكة من أول وهلة، وهذه من أهم مقومات نجاح هذا الفيلم والمخرج وأيضا الممثلة هيلين ميرين التى لاقت نجاحا كبيرا فى أداء هذا الدور.

قبل الانتقال إلى خبر مصرع الأميرة ديانا علينا التوقف للتفكير فى مجموعة المشاهد التى قدمها السيناريست مع المخرج كنتيجة لإعلان نجاح تونى رئيس الوزراء الجديد، وتمثلت بالتبعية فى قدوم بلير نفسه مع زوجته شيرى (هيلين مارورى) فى رحلة سياحية سياسية قصيرة إلى قصر باكنجهام، لتقديم فروض الولاء والطاعة حسب البروتوكول، مع إظهار سخرية غير متوارية للزوجين الشابين العصريين من التقاليد الملكية العريقة والعقليات العتيقة، مع منحهما بعض الحق والعذر بسبب آلية حركة الحارس الأقرب إلى الكاريكاتورية المبالغ فيها. أبلغ دليل على عدم اهتمام بلير بقيمة هذه الزيارة كما قد يتوقع البعض، أنه لا يعرف أى شىء عن بروتوكول تحية الملكة والحديث معها، حتى خطوات إقرارها ومباركتها منصبه تولت الملكة إرشاده وتوجيهه على الهواء مباشرة دون حرج أو تبرم. وهو ما أضفى أبعادا أساسية فى الصراع المحتدم القادم بين التقاليد والعقليات، وسمح ببعض لحظات كوميديا الموقف الأنيقة لتخفف قليلا من لحظات الحزن القادمة مع خبر رحيل ديانا. وعدت الملكة تونى بلير أن تقدم له نصائح غالية، لكن جاء خبر رحيل ديانا ليقلب الأمور رأسا على عقب ويتحول بلير إلى الناصح الأمين لدى الملكة والأسرة الحاكمة ككل..

مجرد معرفة خبر رحيل ديانا من التليفزيون أو التليفون كالعادة أربك الحسابات البصرية لدى المخرج عن قصد، ليستكمل البذور التى زرعها من قبل ويبدأ فى جنى ثمارها بالتدريج.. الخبر يمس الجميع لهذا بدأنا نتعرف أيضا على الجميع، وأغلب الظن أن الأزمات تسقط الكثير من الأقنعة وتظهر الوجوه الحقيقية للبشر.. نبدأ بشجرة العائلة من أعلى أى من الملكة الأم (سلفيا سيمز) والدة الملكة إليزابيث، التى تتميز بالصرامة والتشدد والاعتراض الكبير على كل تصرفات ديانا وهذا القدر من الاهتمام بأمرها. ينضم إليها فى هذا الحزب زوج الملكة إليزابيث الأمير فيليب (جيمس كروموبل)، الذى يعلن ضيقه من كل شىء وغضبه المرتفع الصوت، حتى أنه لا يطيق مشاهدة أى برنامج أو أى لحظة تتعلق بالأميرة السابقة ديانا، التى لم تراع تقاليد العائلة المالكة وتمردت عليها بكل السبل من باب الشهرة وضيق الأفق من وجهة نظره. أما الأمير تشارلز (أليكس جيننجز) فقد

أبدى تعاطفا كبيرا مع الخبر، بل وحاول كثيرا مع الملكة كى تشـارك الشـعب فـى الحزن عليها، حتى أنه لجأ إلى وساطة تـونى بليـر ليقنـع الملكـة بمـا فشـل فيـه هـو، متهمـا العائلـة بشـكل مباشـر وغيـر مباشـر بالقسـوة والأنانيـة، بمنطـق أن تشارلز وبلير ينتميان لجيل الشباب المختلف عن جيل الملكة وعقليتها! نجاح بلير فى إقناع الملكة بمشاركة الشعب فى أحزانه ووقوفه بجانبهـا فـى تهدئـة الـرأى العام الإنجليزى الثائر ضدها، كان له أكبـر الأثـر فـى اكتسـاح شـعبية بليـر مقابـل انخفاض شعبية الملكة. أى أننا لسنا أمام أزمة عاطفية، بل أمـام أزمـة سياسـية صريحة حادة تهدد شعبية الملكة، وتضـع اسـتمرار مملكـة التـاج البريطـانى محـل تساؤل وشك وعدم تعاطف..

مثلما قام الفيلم بتهمـيش دورى ابنـى ديانـا تمامـا بالصـوت والصـورة والأفعـال وردود الأفعال، اكتفى بمجرد ذكر جملـة واحـدة عـن دودى الفايـد (مايكـل جـاى)، ليؤكـد مـرة بعـد مـرة أن المسـألة مجـرد حـادث قـدرى بسـبب ملاحقـة الصحافة الفرنسية بجنون لليدى ديانا فى كل مكان، وأن حب ديانا نفسـها للظهـور وجـذب انتباه وسائل الإعلام قد قضى عليها. أى أنهـا هـى التـى قتلـت نفسـها بنفسـها وهذه هى النتيجة..

لقد ركز المخرج مجهوداته على تقييم الحكم الملكى بنـاء علـى هـذا الحـادث ومدى انعزاله عن الشـعب وقصـوره فـى معاصـرة التطـور العقلـى الفكـرى للعـالم الحديث ورغبات الجماهير، وكأن هناك إشارة حمراء يقف الكـل فـى انتظـار نتيجـة اختبارها الكبير.. تعامل الفيلم مع كل الشخصيات كأنماط باستثناء الملكة صاحبة القرار، التى حزنت على ديانا لكن بحساب، ولم تبـالغ فـى إبـراز مسـاوئها؛ وإنمـا تعاملت معها بصفتها كائنا مختلفا عنهم ها ما لها وعليها مـا عليهـا. وراح المخـرج يجرى مناقشات بصرية مع الملكة باستخدام الكاميرات وسـياق المونتـاج والجمـل اللحنيـة الحزينـة المترفعـة للمؤلـف الموسـيقى ألكسـندر دسـبلات وديكـورات المصممة تينـا جـونز، وتـرك الملكـة نفسـها أو تركهـا مـع بليـر تتـأرجح بـين الآراء المتناقضة والضغوط الشعبية الهائلة. وهو ما يقدم لنـا إيحـاءات تفسـيرية لتصـميم بوستر الفيلم وهو يبرز نصف وجه الملكة رأسيا فقط، وكأن هناك نصفا نراه وآخر لا نراه، هذا إذا افترضنا أن النصف الظاهر نتعامل معه بوضـوح ونفهمـه طـوال الوقـت. فى المقابل تعامل المخرج مع مشكلة ديانا الحقيقية مع تشارلز وتدخلات كـاميلا فى حياتهما بتهميش حاد، واستعان بلقطات تسجيلية أرشيفية من باب التوثيق، ولتأكيـد طغيـان حالـة الحـزن العـام علـى البطلـة الحاضـرة الغائبـة طـوال الوقـت. واكتفـى بحـوار تليفزيـونى للأميـرة الحزينـة وهـى تقـول: إن هنـاك امـرأة أخـرى تشاركها فى زوجها وهذه حياة زوجية مزدحمة بكل تأكيد!

نجح الفيلم فى التأكيـد علـى شـعبية بليـر الصـاروخية فـى هـذا الوقـت، لكـن نعتقد أنها كانـت سـتحمل مصـداقية أكبـر وأفضـل قبـل موقفـه الحـالى فـى شـن الحرب ضد العراق.. كمـا نعتقـد أيضـا أن هـذا الفـيلم سـيكون بدايـة حلقـة لأفـلام أخرى قادمة فى الطريق، تطرح وجهات نظر مختلفـة تثيـر جـدل ومناقشـة، وكلمـا زالت المحظورات كلما انكشفت الحقائق أكثر.

وهكذا هى ديانا.. لغز جميل محير فى حياتها، ألغاز غريبة غامضة بعد رحيلهـا. سحبوا منها لقب أميرة أم لم يسحبوه، العبرة ليست فى البيانات المكتوبـة فـوق السطور الباردة، بل فيما تؤمن به القلوب الدافئة! (٦٠٧)

## " بابل/Babel"

## عقول حائرة بين نقاء البدائية وصدأ العنصرية!

يهمنا كثيرا تأمل الفيلم الفرنسى الأمريكى المكسيكى "بابل/Babel" ٢٠٠٦ إخراج المكسيكى أليخاندرو جوناليس إناريتو؛ لأنه من أقرب الأعمال التى تهتم بروح الإنسان عامة دون حواجز زمانية مكانية بموضوعية وتسامح، وتطرح أعماق قضية الإرهاب بجرأة وهدوء قلما نجدها فى الكثير من الأفلام.

اجتمع المخرج مع زميله جويرمو أرياجا على كتابة فكرة الفيلم، بينما تولى أرياجا مهمة السيناريو وحده ليروج لرؤيته بين العديد من المجتمعات والقارات والحضارات، بتوجهاتها الفكرية والعادات والتقاليد والموروثات والأيديولوجيات، وفى حالة احتكاكها بالبيئات الأخرى وكيف يرى كل منهما الآخر. نحن فى عصر يطلق على كل عربى مسلم بالذات صفة الإرهابى دون ذنب.. بين العربية الفصحى واللهجة المغربية والإنجليزية واليابانية والإسبانية يقدم المخرج أربع حبكات درامية مختلفة تبدو منفصلة، لكن بالتدريج والتمهل سنجدها شديدة الترابط والالتصاق فى شبكة واحدة محكمة. للعلم يعد هذا الفيلم يعد من أفضل النماذج فى كيفية حكى الأحداث وكيفية نسجها.

تتركز الحبكة الأولى فى الصحراء المغربية حيث يقوم الثنائى الأمريكى ريتشارد (براد بيت) وسوزان (كيت بلانشيت) القادمين من سان دييجو فى كاليفورنيا الواسعة، المزدحمة برحلة سياحية داخل أتوبيس كبير مع فوج من الأجانب، لكن يبدو أن الزوجين فى حالة خصام وغضب بعدما ترك ريتشارد سوزان فى وقت الشدة بعد وفاة ابنهما الصغير، لتواجه قسوة حتمية مصير الموت وحدها لأنه لم يحتمل هذا الموقف.. فى نفس المنطقة جغرافيا تدور الحبكة الثانية حول رب العائلة المغربية عبد الله (مصطفى رشيدى)، الذى يعيش مع زوجته وولديه أحمد (سعيد تارشانى) ويوسف الصغير الشقى (بوبكير السيد) وابنته، وجميعا فى بدايات مرحلة المراهقة يعيشون على الكفاف التام ولا يعرفون غير مهنة الرعى ومتطلباتها من الحماية واستخدام السلاح والجلود وخلافه، ولا مانع من التقلب الطبيعى بين المتطلبات الجنسية الملحة فى هذه المرحلة مع قسوة البيئة الصامتة. من سوء الحظ أن البندقية التى اشتراها عبد الله من جاره المغربى، وأعطاها لولديه ليحرسا القطيع من الذئاب، دخل بها الصغيران الساذجان فى سباق على النيشان، ولم يجد الأهوج الصغير غير الأتوبيس السياحى السائر وحده فى الطريق ليثبت كفاءته. بالفعل تنغرس طلقته الصائبة فى كتف سوزان النائمة بجوار الشباك فى أمان الله، وإذا بالدنيا تقف مقشعرة على أطراف أصابع يديها وقدميها معا.. من ناحية أيقن الجميع أنه حادث إرهابى لأنهم فى منطقة الإرهابيين كما يظنون، ومن ناحية كان لابد من إسعاف سوزان الغارقة فى دمائها بكل الطرق البدائية، ولم يجد زوجها ريتشارد سوى إتباع تعليمات الدليل المغربى الشاب المسلم أنور (محمد أخزام)، الذى استضافه فى بيته وأسعفه بالطبيب البيطرى وقفته بصفته الحل الوحيد المتاح، وتولت الجدة قراءة القرآن للمريضة التى لا تعرفها.فى المقابل كان كل هم ركاب الأتوبيس

الأجانب الفرار وترك الزوجين يواجهان مصيرهما وحدهما بكل نبل وشجاعة!

لعب الزوجان الأمريكيان دور حلقة الوصل لنشأة الحبكة الثالثة عندما تركا البيت فى حراسة المربية المكسيكية الطيبة أميليا (أدريانا بارازا) كالعادة، لكن تأخرهما المفاجىء وخوفها أن يفوتها زفاف ابنها دفعها لاصطحاب ديبى (إيى فاننج) والولد الصغير مايك (ناثان جامبل) ابنى ريتشارد وسوزان إلى المكسيك بكل حسن نية. لكن الليلة السعيدة انتهت بمأساة عندما خاف وغضب الشاب المكسيكى سانتياجو (جاييل جارثيا برنار) قائد السيارة من معاملة رجال أمن الحدود الأمريكية القاسية، وألقى بالسيدة والصغيرين فى الصحراء الواسعة ليقضوا ليلة رهيبة لم تكن فى الحسبان.. أخيرا نصل إلى الحبكة الرابعة فى العاصمة اليابانية طوكيو، ونعيش مع الأب الهادىء الحزين رجل البنك ياسوجيرو (كوجى ياكوشو)، وحالة الجفاء مع ابنته المراهقة الصماء البكماء شييكو (رينكو كوكوشى) لاعبة الكرة الطائرة، التى تمر بأزمة نفسية حادة بعدما شاهدت والدتها تنتحر أمامها، لتتركها فى هذه الدنيا وحيدة بلا أذن ولا صوت ولا قلب. بكل براعة وبساطة نكتشف أن الأب اليابانى هو صاحب البندقية الأصلية، التى أهداها إلى الدليل المغربى الذى باعها بدوره إلى عبد الله، وتتواصل ترتيبات القدر ليحدث كل ما حدث..

سار المخرج مع كاميرات رودريجو بريتو ومونتاج دوجلاس كرايس وستيفن مريونى وموسيقى جوستاف سانتاولالا وديكورات يوشيهيتو أكاتسوكا وملابس ميشيل ولكنسون، ليؤسسوا جميعا مغزى الخطاب الفكرى فى هذا الفيلم، وهو ترسيخ قيمة التواصل والتسامح بين الأفراد أولا ثم المجتمعات والدول والقارات ثانيا.. نؤكد هنا أن المخرج لم يتعامل مع الأحداث بهذا الترتيب التقليدى أبدا، بل لعب بمهارة على التقديم والتأخير للمشاهد أو لأجزاء منها بثقة وتمكن، بهدف توصيل الفكرة المطروحة بالتدريج قبل وأثناء وبعد الحدث حتى نستوعب الموقف ككل، مع منح كل بيئة حريتها فى التعبير عن نفسها بموسيقاها وإيقاعها وطبيعة حياتها، لهذا بذل المونتيران مجهودات كبيرة فى التنقل بين ثلاث قارات بسياقات متعددة. مع الحرص على ترك علامات استفهام متوهجة توقظ المتلقى، ليتأمل ويسمع حتى يفهم نفسه أولا ثم يحاول إدراك ما يحدث حوله بقلب مفتوح، لعله يستوعب غيره الساكن معه على سطح الكرة الأرضية.. (٦٠٨)

## أشرف عبد الباقى

## من كومبارس صامت إلى نجم شباك مجتهد قدر الإمكان!

من السهل أن نمسك ورقة وقلما ونعد كما كبيرا من الممثلين الكوميديين، الذين يضعون أسمائهم على صدر الأفيش بصفتهم أبطال الأعمال الحالية فى سوق السينما المصرية. لكن إذا حكّمنا عقولنا وتعاملنا بموضوعية مع كل هذا الكم الظاهرى، فسندرك أن المسألة أصعب مما نتخيل؛ لأن الحقيقة الفعلية تؤكد أن الموهوبين منهم والقادرين على أداء شخصيات متباينة عدد قليل جدا لا

يتجاوز أصابع اليد الوحدة!

من بين هذه القلة سنقترب بعدسة واحدة فقط من المنظار المكبر لنضع علامات بارزة على رصيد الممثل أشرف عبد الباقى.. بالمقارنة بينه وبين أبناء جيله يعتبر من أفضل الفنانين الذين يحاولون الاجتهاد قدر المستطاع فى معظم ما يقدمه.. إذا طلبنا من غيرنا العدالة والموضوعية الأولى أن نطلبها من أنفسنا ونعرف أننا نتعامل مع واقع سينمائى فنى ضيق ومرير وفقير جدا، الممثل عندنا لا يجد من يدربه تدريبا علميا صحيحا ولا داخل المعاهد الفنية الحكومية ولا خارجها، ولا يجد له وكيلا ولا مستشارا ولا أى شىء على الإطلاق. من العبث إذا أن نبحث عن التفوق والأدوار الخالدة؛ لأنه ببساطة ليس فى الإمكان أبدع مما كان!

من هذا المنطلق صنع الممثل أشرف عبد الباقى لنفسه مكانة خاصة؛ لأنه فى البداية وقف على مميزاته التى تجعله مختلفا عن غيره، من أهمها التلقائية الفطرية فى التعامل مع الكوميديا بأنواعها المختلفة، لكنه أحيانا يميل إلى المبالغة السلبية مثلما فعل فى فيلم "صاحب صاحبه". كما أنه من القلائل جدا الذين يحافظون على وزنهم ومظهرهم الخارجى المقبول، ولم تظهر عليه أعراض السمنة المفرطة وتهدل الرقبة والذقن واصفرار الأسنان وغيرها من المناظر المؤذية والمخجلة التى نراها من أبطال الأفلام بالذات، خاصة عندما يفاجئوننا مفاجأة سيئة جدا بخلع ملابسهم دون سابق إنذار.. كما يتمتع بالذكاء الحاضر والبديهة المستيقظة والقدرة على اجتذاب الجمهور خاصة على خشبة المسرح، ولا يحاول إهانة نفسه أو إهانة زملائه لتسول الضحكات بهذه الوسائل الرخيصة المستهلكة المنفرة.

هو يمتلك خامة صوتية تحمل مزجا طبيعيا بين الجد والهزل والشجن، لكنها فى جميع الأحوال تأخذ الأذن لأن لها رنة" بعينها خاصة إذا كانت مصحوبة بأداء تمثيلى موفق، وهو ما جعل الجمهور يتغاضى كثيرا عن لثغة أشرف فى حرف السين الذى يقترب عنده من حرف الثاء؛ لأنه باختصار يتقبل وجوده كما هو خاصة عندما يبتعد عن النمطية والاستسهال الذى يلجأ إليه بمعدلات قليلة. لكنه على الأقل أفضل من غيره.. كلما تهيأت الفرصة يرسم لنفسه طريقا مغايرا ويقبل المغامرات الفنية مثلما فعل فى الفيلم الجميل "خالى من الكولسترول"، وزميله غير المكتمل "رومانتيكا" ومسلسل "حضرة المحترم"، مما يدل على امتلاكه شجاعة ووجهة نظر تعلن عن نفسها بعدما نضج وكبر وأصبح له حق الاختيار. من أهم الملامح العامة لأشرف الهدوء وقلة المشاكل وعدم الإكثار من الظهور الإعلامى، وقدرته على التركيز فى أدواره ببساطة دون أن يعلق لافتة ولا يقطب حاجبيه لإعلان درجة الطوارىء مثلما فعل فى فيلميه "أريد خلعا" و"حب البنات" ليرفعهما تقريبا وحده إلى أعلى، هذا ما نطلق عليه التركيز الداخلى الذهنى الناجح. للعلم بدأ أشرف عبد الباقى مشواره بفعل الإرادة والتحدى والتركيز والصبر والتشبث بالفرصة مهما كانت صغيرة، وقد ساقتنى المصادفة البحتة لأشهد على هذا الركن الهام من تركيبته الأصيلة بالتجربة الفعلية، عندما شاهدت مسرحية "خشب الورد" مثل أى متفرج منذ سنوات طويلة.. يكفى أن نعلم أن بطلى المسرحية هما محمود عبد العزيز والفنان الراحل الكبير عبد المنعم مدبولى، وكان أشرف وقتها مجرد كومبارس صامت يؤدى نمط عسكرى

مـع أربعـة أو خمسـة غيـره يقفـون علـى المسـرح، كـل مهمـتهم فـى الحيـاة أن يصطفوا دون كلمة واحدة ليطلق عليهم مدبولى قفشاته كما اعتاد الجمهور على أسلوبه. بالطبع نجح الفنان المخضرم الراحل أن يجعل المتفرجين يتهالكون علـى مقاعدهم من الضحك على حساب كل العساكر، إلا العسكرى أشرف عبد الباقى الذى ظل طوال الوقت محافظا على معالم وجهه الجادة جدا التى دخل بها. عبثـا حاول معه مدبولى بكل ثقله لإضحاكه والسخرية منه وإخراجه مـن هـذا التكـوين الجاد وخلخلة هذه القامة المشدودة وهـدمها، والعسـكرى كمـا هـو لا يتحـرك ولا يشغل نفسه بالنظر إلى الجمهور ولا يلتفت إلى مدبولى نفسه مهما فعل. فـى النهاية أجبر الممثل الصغير نجم النجوم أن يتركه فى حاله، وعرف هذا الكومبارس الوحيد كيف يجتذب ضحكات الجمهور بصمته وتركيزه وصموده أمـا جبـل الكوميـديا المتحـرك مـدبولى. يومهـا خرجـت مثـل الكثيـرين غيـرى أسـأل عـن اسـم هـذا العسكرى المجتهد؛ فلم يعرفه أحـد أو يشـعر بـه إلا بعـدما بـدأ نجـم أشـرف عبـد الباقى يأخذ مكانه بمجهوده واختياراته المتنوعة رغم كل شىء.. (٦٠٩)

## "رسائل من إيوجيما/Letters From Iwo Jima"

## لوحة فنية وطنية من الشرف والدماء والأهوال!

لعبة جميلة مثيرة تحمل قدرا كبيرا من المتعة والذكاء.. اللعبة هـى أن يتعامـل مخرج واحد مع حدث واحد مـن وجهتـى نظـر مختلفتـين تمامـا. المسـألة ليسـت تحيز أو إدانة أو من فاز علـى مـن فـى السـباق المجنـون، ولا المسـألة الإمسـاك بعداد لحصر كم الضحايا المتساقطين هنا وهناك. قبل أن نفتش عن النتيجـة لابـد أن نفتش عن لماذا وكيف أولا..

الحدث الوحيد الجلل محط أنظار الرؤيـة السـينمائية المطروحـة هـو معركـة إيـو جيما، التى جرت أحداثها خلال شهرى فبراير ومارس عام ١٩٤٥ أثناء قيام الحـرب العالمية الثانية وبالتحديد فى آخر أعوامهـا، مـا بـين القـوات الأمريكيـة مـن ناحيـة وقوات الإمبراطورية اليابانية أصحاب الأرض والجزيرة المحورية أيو جيما التى خلدت المعركة اسمها من ناحية أخرى.

تتلخص فكرة المخرج والممثل الأمريكى الكبير كلينت إيستوود فى تناول هـذه المعركة الرهيبة وتقديم معالجة سينمائية لها من وجهة النظر اليابانية مـن خـلال الفـيلم السـينمائى الأمريكـى "رسـائل مـن إيـو جيمـا/Letters From Iwo Jima" ٢٠٠٦، ثم تقديم نفس الموقعة وكأنه يلتف حولها من الناحيـة الأخـرى مـن خـلال الفيلم الأمريكى الآخر "أعلام آبائنـا/Flags Of Our Fathers" ٢٠٠٦ إخـراج كلينـت إيستوود أيضا. سنبدأ هنا بتقديم قراءة تحليليـة للفـيلم الأول الـذى يتنـاول وجهـة النظر اليابانية أصحاب الأرض قبل الغزاة أيا كان موقف كل منهمـا علـى المسـتوى السياسـى..

يستغرق زمن عرض فيلم "رسائل من إيو جيما" ساعتين من المواقف الصعبة والضجيج والعنف ومآسى الحرب، وقد نال فى جوائز الأوسكار الأخيرة جائزة أفضل

صوت ورشح لجائزة أفضل إخراج وفيلم وسيناريو مكتوب مباشرة إلى شاشة السينما، بالإضافة إلى فوزه بست جوائز وترشيحه إلى تسع جوائز أخرى متنوعة.

من المعروف أن الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ – ١٩٤٥) هى واحدة من أسوأ الكوارث البشرية العسكرية التى تعرضت لها الكرة الأرضية فى القرن الماضى بصفة خاصة. هى علامة فارقة وسلسلة مفزعة من المعارك المتواصلة دارت بين فريق الحلفاء وأبرز المشاركين فيه الاتحاد السوفيتى سابقا والمملكة المتحدة والولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا والصين وبولندا وكندا، وفريق المحور وأبرز أعضائه ألمانيا والنمسا واليابان وإيطاليا ورومانيا والمجر وبلغاريا. كانت نتيجة هذه الحرب اللعينة خمسا وعشرين مليون ضحية من قتلى الجيوش وسبعا وثلاثين مليون ضحية من قتلى المدنيين، هذا بخلاف الأسرى والمصابين بجروح جسدية وملايين المصابين بجروح نفسية مدمرة استمرت على مدى أجيال وأجيال فى كافة أنحاء العالم، سواء فى الدول الكبرى المذكورة أم فى الدول الأخرى التى زج القدر بها رغما عنها فى هذه الحرب.الخلاصة كوارث رهيبة عمت كل أنحاء العالم وتوقفت أنفاس كل شىء عن الحياة..

استقى الفيلم وجهة النظر اليابانية من اليابانيين أنفسهم بعدما تم الاستقرار على القصة السينمائية لمؤلفيها إيريس ياماشيتا وباول هيجز، الذى سبق له كتابة سيناريو الفيلم الشهير "فتاة بمليون دولار"، بينما تكفل اليابانى الأمريكى ياماشيتا بكتابة السيناريو وحده فى أولى محاولاته السينمائية، وقد اعتمد فى أوراقه على استلهام كتاب يابانى شهير بعنوان "رسائل مرسومة من القائد المسئول" لمؤلفه الجنرال اليابانى تاداميشى كوريباياشى (٧ يوليو ١٨٩١ – ٢٣ مارس ١٩٤٥ منتحرا فوق جزيرة إيو جيما) ومحرر الكتاب توسويوكو توشيدو. بما أن المؤلف فارق الحياة منذ سنوات طويلة، لجأ السيناريو إلى نفس المنطق ليعود من نقطة الحاضر بتكنيك فلاش باك واسع المدى ليقتحم الأيام الصعبة التى قضاها الجيش اليابانى فوق جزيرة إيو جيما، بما يحقق التقاطع بين السرد فى الوقت الحاضر والأحداث المجسمة المستدعاه من الماضى، حيث يلتقى الزمنان عند لحظة واحدة بمنطق سيكولوجى سياسى عسكرى، بمنطق أن الذكريات الحارة لا تموت أبدا ويتراجع عنها قانون حدود الزمن التقليدى، ليتخلص مجبرا من مقاليده الغاشمة وبنوده المرتبة بعناية بالدقيقة والثانية على النحو البدائى العادى. صاحب هذه المذكرات المتوالية التى تدون كل شىء حولها من وجهة نظره هو الجنرال اليابانى تاداميشى كوريباياشى (كين واتانابى)، ومن خلال خطابه السردى عرفنا كيف جاء إلى الجزيرة ليجد الجنود اليابانية تعانى الأمرين فوق هذه الجزيرة المنعزلة لخدمة الوطن، يتعذبون من انعدام المياه الصالحة للشرب وانعدام الإمدادات العسكرية من مقر القيادة، وانعدام المعاملة الآدمية بقدر المستطاع من الجنود ذوى الرتب الأعلى للأنفار الصغار، الذين بدأوا يتشككون فى إمكانية انتصارهم على القوات الأمريكية، وهم على هذه الحالة من الضعف والخوف وقلة الإمكانات بالمقارنة بقوات العدو الكثيفة..

تناول الفيلم شريحة الطبقة العسكرية العليا متمثلة فى الجنرال كوريباياشى، الذى وضح من أول نظرة أنه يمتلك شخصية قيادية حكيمة وسلاسة فى

المعاملة الإنسانية، وقدرة على اتخاذ القرارات بما يملكه من خبرة عسكرية وثقة كبيرة بنفسه، ويجيد التعامل بهدوء مع كافة المواقف الحرجة، سواء كانت قادمة من الأعداء فى الخارج أم من القيادة اليابانية فى الداخل. يرجع هذا الهدوء إلى طبيعة شخصيته وخبراته من ناحية، وإلى كونه نموذجا مثاليا للجندى اليابانى المخلص، الذى يعيش لإنقاذ وطنه ومحاربة الأعداء حتى آخر لحظة من ناحية أخرى.

كان من الطبيعى أن يكون لصاحب هذا الفكر المتحضر على المستوى العسكرى والإنسانى والسياسى معارضون من داخل القوات اليابانية نفسها من أصحاب الفكر التقليدى خاصة الكبار منهم، لهذا لم يشأ الفيلم أن يترك الجنرال المعاصر كوريباياشى وحده؛ فأرسل إليه فارس الخيل وبطل الأوليمبياد اليابانى البارون المتحضر تاكيشى نيشى (تسويوشى إهارا)، الذى لعب عدة أدوار متنوعة فى كل مراحل هذا الفيلم المؤلم.. أولا - كان هو مصدر المعلومات التى أكدت أن القيادة اليابانية تخفى المعلومات الهامة خاصة هزائمها المتفرقة وتناقص عتادها عن قوادها. ثانيا - ترجيح ميزان العقل والحكمة والهدوء فى التعامل مع المواقف بصبر ونبل وشجاعة وشبه مثالية، بما يؤكد الجوهر الحقيقى والهوية المتأصلة الموروثة للمواطن اليابانى الأصل. ثالثا - تحفيز الجنود الصغار على حماية الوطن حتى لو أدى الأمر إلى الانتحار بشرف أفضل من الوقوع فى يد العدو. رابعا - منح المتلقى هدنة من اللغة اليابانية التى لا نسمع غيرها من البداية من خلال هذا الفارس الذى يجيد اللغة الإنجليزية. خامسا - استخدامها فى التواصل مع الأسير الأمريكى الشاب سام (لوكاس إليوت) لتحقيق الهدف القريب من ترجمة المفردات، والهدف البعيد من التواصل الفكرى بين المتحاربين الذين لا يعرفون بعضهم البعض، وليس هناك أى خصومة شخصية بينهم لأنها واجبات الوطن التى يجب أن تنفذ. سادسا - التقرب من هذا الأسير الأمريكى البرىء المصاب، وإظهار المعدن النقى للمواطن اليابانى الذى عامله بمنتهى الرحمة والإنسانية، ليخبره البطل نيشى من خلال الفلاش باك المجسم كيف استقبله صفوة الشعب الأمريكى فى حفل كبير بعد فوزه فى الأوليمبياد، وكيف عقد صداقات عديدة معهم وأهدوه مسدسا فاخرا تذكارا لهذه المناسبة السعيدة فى المحافل الرياضية، التى تجمع كل الجنسيات وتحترم إنجازاتها بكل ود وتقدير. للعلم كان هذا الفلاش باك من الأبواب الخلفية القليلة جدا التى تسلل من خلالها المخرج الأمريكى كلينت إيستوود خارج عالم الجزيرة المقحل وكهوفها، التى لا تزيد عن قبور واسعة صحراء جرداء لا زرع فيها ولا ماء، ليتحرر قليلا مع فريق عمله مدير التصوير توم ستيرن والمونتيرين جويل كوكس وجارى رواش والمؤلفين الموسيقيين كايل إيستوود ومايكل ستيفنز ومصمم الديكور جارى فيتس ومصممة الملابس ديبورا هوبر ومشرفى المؤثرات الخاصة مايك إدمونسون وستيف ريلى، ويتنفس الجميع الصعداء مع المتلقى ولو لحظات قليلة فى بهجة عالم الأحياء والألوان والأنوار، بدلا من عتمة عالم الأشلاء والسواد والدماء التى تغطى كل شىء..

أما على مستوى الجنود اليابانية الصغيرة فحدث لا حرج.. من بين عشرات النماذج والصرخات وكل من يرتدى نفس الملابس، ركز الفيلم على تلخيص هذه

الشريحة الغالبة من خلال الخباز سابقا والجندى حاليا الشاب سايجو (كازونارى نينوميا) الذى يحلم بالعودة إلى زوجته الشابة وابنته الصغيرة. وهناك الجندى المستجد على الجزيرة شيميزو (ريو كازى) الذى اعتقد الجميع أنه جاسوس السلطة عليهم، مع أنه فى الحقيقة رجل بوليس مُعاقب بالنفى والموت على جزيرة إيو جيما المُستهدفة، عندما رفض طاعة أوامر رئيسه المتغطرس بقتل كلب برىء لعائلة يابانية بسيطة للغاية يتسبب فى إزعاجه. وهى أيضا من المرات النادرة جدا التى عدنا فيها إلى المدينة اليابانية، حتى مع اختيار شارع صامت بارد خال من البشر وكل مظاهر الحياة، لكنها أحوال المجتمع من الداخل وحالة الحرب المهولة لتتكامل مع أحوال القيادة اليابانية العاجزة عن حماية أبنائها وإمدادهم بأى سلاح أو عتاد.

بما أن الفيلم يتخذ وجهة النظر اليابانية فى هذه المعركة، وبما أن اليابانيين هم أصحاب هذه الجزيرة، وبما أن العدو هو العنصر الزائر الغريب القادم من البحر، من الطبيعى أننا نعيش حياة اليابانيين من الألف إلى الياء من القلب. قبل قدوم العدو ظللنا نتنقل بين الشاطىء الواسع وما يحدث داخل الخيام وما بين داخل الكهوف بين الرؤساء أو بين الجنود، فى ظل سياق بطىء مقصود يبعث على الملل؛ لأنه لا حياة أصلا على الجزيرة، ويبعث على الخوف أيضا لأنها حرب والموت فيها يحلق بكل أجنحته على الجميع من كل اتجاه، خاصة فى ظل تراجع الحالة العسكرية اليابانية. هذا ما سمح بطبيعة الحال بالتعامل مع مصدر الضوء الطبيعى القادم من الشمس، مع المصادر الصناعية القليلة التى تزيد الأمور قتامة بالتدريج. كان هناك أكثر من تحد بصرى فى هذا الفيلم خاصة مع توالى المعارك، يتمثل فى التعامل مع تفاصيل الكادر شبه البارد الأجوف؛ لأنه لا حياة على جدران الكهوف، مما وجه كل التركيز على العنصر الآدمى ذاته واستخدامه كجزء لا يتجزأ من العناصر المشاركة والخالقة لعناصر السينوغرافيا من ديكور وإضاءة وملابس. ثم جاء استخدام بعض فتحات الكهوف للرؤية أو لتثبيت وتصويب المدافع، ليندمج مع لفائف الإضاءة المنبعثة بصعوبة من الخارج، مع التداخل مع بعض المشاعل البسيطة جدا من الداخل، ومع النيران الملتهبة، التى تندلع فجأة على أثر المدافع والقنابل لتنقلب كل فاصيل الكادر على رأسها فى لحظة واحدة، لنجد النهاية المؤسفة والظلام الدامس. إذا كان التركيز على العنصر البشرى لحدوث التنوع ما بين التركيبة الشخصية والنمط العام والاستعارة الرمزية بما يحيل للمجتمع اليابانى ككل، كان من الطبيعى تنوع الكادرات بين الكلوز أو القريب والقريب جدا؛ لأننا قلنا إن التعامل هنا أساسا مع الإنسان الذى يحمل السلاح وليس السلاح فى يد الإنسان، ثم التدرج فى أحجام اللقطات بشكل متحفظ داخل الكهوف لصعوبة تضاريسها وتعرجاتها وجفاف حوائطها، ثم فتح آفاق الاتساع بالتدريج فى حالة الخروج منها حتى الوصول إلى الاستيعاب البانورامى الذى يحتضن كل التفاصيل من بعيد؛ لأننا نتعايش مع جيش دولة بأكملها..

كما أظهر إيستوود مهارة واسعة فى التحكم العام بإيقاع الفيلم والتنوع فى التعامل مع كل سياق على حدة بمنطق منضبط يحقق المتعة الدرامية والبصرية، ولعبت الموسيقى دورا كبيرا فى زرع ملامح الهوية اليابانية طوال الوقت، مع الانسحاب الإجبارى وقت اللزوم لتترك الساحة للمعارك الصوتية المقلقة التى لم

تتوقف طوال العمل. نلاحظ هنا أن أهل الجزيرة يتعاملون مع الموقف من الداخل لأنهم أصحاب الأرض كما قلنا.بالتالى نحن مضطرون لرؤية العالم والعدو المجهول من عيونهم من خلال فتحات الكهوف الصغيرة، وهو ما سيتغير تماما عند التعامل مع نفس الموقعة من وجهة النظر الأمريكية.

بعد الحرب عثر اليابانيون على مجموعة كبيرة من الرسائل من الجنود اليابانيين إلى عائلاتهم، لكنها بكل أسف لم تصل حيث تم العثور عليها مكومة مع بعضها البعض مدفونة تحت الأرض بجوار خطاب والدة الجندى الأمريكى سام، التى لا ترغب هى الأخرى إلا فى عودته لتستقبله وتعلنه فخر الوطن به وبشجاعته مهما حدث.. (٦١٠)

## " أميرة الشمس/Princess Of The Sun"

## العالم يفتش عن معجزاتنا ونحن نتفرج؟!!

كيف يمكن للملك أن يحكم شعبه إذا كان لا يعرف كيف يحكم عقله وقلبه؟!! ليست إشكالية عاطفية بل فلسفية فكرية يترتب عليها مصير أفراد وأجيال..

ملكنا هنا هو الحاضر الغائب إخناتون البطل الدرامى لفيلم الرسوم المتحركة البلجيكى الفرنسى المجرى "أميرة الشمس/Princess Of The Sun" ٢٠٠٧ إخراج فيليب لكليرك فى ثانى أفلامه بعد "أطفال المطر" ٢٠٠٣. أما الاسم الفرنسى الدقيق للفيلم طبقا للغة المنطوقة فهو "La Reine de Soleil"، حيث يهيمن الفرنسيون على الرؤية الدرامية والمنظومة التقنية.

استلهم سيناريو جييه أدريان وهاردن سوليبه لارفييه وحوار لورين بورتن وناتالى سوهار وفيليب لكليرك الأحداث من رواية بنفس العنوان صدرت ١٩٨٨ للفرنسى المعاصر كريستيان جاك المتخصص فى الكتابة، بعشق عن الحضارة الفرعونية وعلم المصريات خاصة رمسيس الثانى. نال جاك درجة الدكتوراه من السوربون فى الدراسات المصرية، وأسس مع زوجته "معهد رمسيس" وترجمت مؤلفاته إلى عدة لغات. قدم المخرج هنا وجهة نظره فى الأسرة الثامنة عشرة فى حقبة الدولة الحديثة، المرتبطة بتولى الفرعون إخناتون ملك التوحيد (صوت أرنو ليونار) حكم مصر معتنقا مبدأ السلام والتسامح والتفاوض، ليقود ثورة عقائدية أيديولوجية رهيبة بعدما هجر عبادة أمون رع، وتحوّل إلى أتون إله الشمس بنوره المشرقة. وبنى له مدينة تل العمارنة الشهيرة بعيدا عن العاصمة ومعابدها وتماثيلها، وعن كهنتها الثائرين بشدة لفقدانهم سلطتهم السياسية، ومعهم القائد العسكرى الوطنى المخدوع حور محب الذى يكافح بصدق لإقناع الفرعون بإنقاذ البلاد من خطر الحيثيين الهمج بالسلاح والدماء دون جدوى.. لم يركز المخرج على هذه القضية مباشرة بسبب مدى تعقيدها، كما أن الفيلم موجه إلى الأطفال بصفة أساسية وليست كلية، ويعد فيلما روائيا وليس تسجيليا يسمح بالخيال. من هنا بدأ البناء من أسفل إلى أعلى بشكل منطقى علمى هادىء مثلما فعل بناة الأهرام، وانطلق من المواطن إلى الملك، من

التجسيد إلى التجريد، من الواقعية إلى الرمزية، من المستوى البشرى إلى الغيبيات والمعجزات، من الحب والإيمان بالفرد إلى الحب والإيمان بالوطن إلى الحب والإيمان بالفكرة والتوحد معها..

من هنا اخترع المؤلف وجود الأميرة الصغيرة أكيزا (صوت كورالى فاندرلندن) ابنة إخناتون ذات الأربعة عشر عاما، لتفاجئنا فى أول مشهد بصراخها ولعبها وضحكها ومطاردتها قططها المقدسة وسط جموع المواطنين العاديين، حتى اصطدمت بسرعتها وميلها إلى المغامرة وممارسة حريتها وطفولتها بموكب الأمير الصغير توت عنخ أمون (صوت ديفيد سكاربوزا) الخاضع لأوامر مربيته الحازمة. وعلمنا بعدها أن الأمير الطفل الخائف المذعور عليه التقدم لطلب يد الأميرة أكيزا، التى أشبعته سخرية مريرة كعادة المصريين طبقا لعمرها وتركيبتها وخلفيتها السلطوية المطلقة وبذرة الأنثى المزروعة داخلها بمهارة. مزج الفيلم بين الصراع العاطفى وصراع الحكم والعقائد، وتحرر من أسر المكان الواحد عندما هربت أكيزا مع توت عنخ أمون لتبحث عن والدتها الملكة نفرتيتى (صوت كاترين كونير)، المنفية فى جزيرة فيله جنوبا بسبب غيرتها من أتون حسب تأويل المؤلف، الذى رسم لها هناك مصير العزلة والحزن والظلام بعد انسحاب نور عينيها، كمعادل لغياب النور عن بصيرة الحضارة المصرية. المفارقة الساخرة أنها دعت أتون ليأخذ نور عينيها حتى تتفرغ لعبادة الآلهة الأخرى! بنفس المنطق التصاعدى فى بنية المجتمع وحّد الفيلم فى وسيلة ذهاب وإياب الهاربين على مركب نيلى مع رجل بسيط لا يعرفهما، فى دلالة لقيمة النيل المقدس ودور الشعب غير المحسوس.إن كل هذه الصراعات منه وإليه..

العبادة الحقيقية نور روحانى يطغى على مكنون صاحبه وينعكس على صفحة وجهه وميكانزم حركة جسده، لهذا أغرق المخرج مشاهد إخناتون فى نور ساطع للغاية قادم من الشمس، كمصدر طبيعى مباشر ومبهج وكأنها راضية عمن تمنحه أشعتها، ومعها طرح المخرج تنويعات على منافذ الإضاءة وانعكاساتها بديناميكية واعية، ورسم تركيبات درامية جمالية قوية بمنظور وألوان وشحنات الإضاءة، مع إقامة جدليات دائمة بين نسب الظل والنور فى كل لقطة. ومنه خلق مونتاج ناتالى دلفوف لمشاهد إخناتون ونفرتيتى تحديدا سياقا من الجلال والحكمة والحب والتروى، وأحاطهما بالعظمة الكاملة لقيمتهما ومكانتهما مهما كانت درجة مأزقهما. بينما أطلق العنان ليلعب مع مطاردات أكيزا وتوت عنخ أمون، وبالتدريج جذبهما إلى منطقة أعلى تحمل رائحة وتكنيك صعودهما إلى منزلة الملوك، بعد نضجهما فكريا وسلوكيا وعاطفيا وسياسيا ودينيا. مع هذا الفاصل النورانى صنع المخرج المناقضات والمصدات البصرية؛ فصوّر المصريين دون سبب واضح بلون الشيكولاته الداكن، ثم أبرز الأجساد من خلال ملابسها البيضاء وقلائدها الملونة البراقة. بعدها راحت الرماديات وتباشير العتمة تخيم على الفيلم حتى بلغت درجة الإظلام التام، كلما اقتحمنا عالم أمون والكهنة والغدر والأطماع السياسية. بينما جاءت موسيقى ديديه لوكوود موحية فاعلة مانحة دلالات أبعد لما بين سطور اللحظة الدرامية، لكنها اقتربت أحيانا من الإيقاعات الأفريقية. الفرق كبير بين الاستشراق والشرقى الأصيل..

بعد احترام رؤية الغرب علينا أن نتساءل: أين نحن وغيرنا يهلك نفسه فى البحث بافتخار عن تاريخنا وكنوزنا؟؟! (٦١١)

## نيللى كريم

## نفاثة فنية معطلة تطير بمحرك واحد!

تشعر وأنت تراها أن طاقتها مكبوتة، تعمل بجد وهدوء لكنها تغزل بإصبع قدم واحدة حسب مقدرات الواقع.. المشكلة دائما مع نيللى كريم أنها لا تجد المناخ المناسب الذى يعبر عن إمكاناتها الحقيقية، ونحن نقصد هنا وصف "الحقيقية" بمعنى الكلمة؛ لأنه شتان الفارق الرهيب بين من يريد ولا يقدر ومن يقدر ولا يريد، وبين من يريد ويقدر، لكن البيئة المحيطة لا تسمح له بتحرير مواهبه من معقلها الحبيس. بما أننا تعاملنا مع حالة الموهبة بلغة الجمع، هذا يعنى أن نيللى كريم تمتلك بالفعل عدة مواهب مجتمعة، بالتالى تخبئ فى جرابها الداخلى والخارجى العديد من الأدوات التعبيرية المختلفة المتناسقة، التى تحتاج إلى بوتقة لصهرها لتطرح واقعا فنيا مستقلا وحقيقة جمالية مختلفة تماما عن غيرها من الممثلات. ولولا عدم قدرتها على الغناء، لأصبحت طرازا جميلا من نموذج الممثل الشامل الذى لا يتوفر إلا فيما ندر.. من المعروف أن نيللى كريم واحدة من أبرز أعضاء الفرقة القومية للباليه العاملة فى دار الأوبرا المصرية، ومن يتابع عروضها يعرف أنها تحتل مكانة البطلة الثانية فى الباليهات الكلاسيكية الضخمة، وأحيانا تلعب دور الباليرينا الأولى فى بعض العروض الخاصة مثل الباليهات المودرن ذات الفصل الواحد، وقد أتقنتها إلى حد بعيد وتحملت المسئولية بنجاح وثقة وطموح وقدرة على إثبات الذات. ربما تكون ملامح نيللى المستقاة من والدتها الأجنبية لها دخل جذرى فى نوعية أدوار الفتاة العصرية التى تعرض عليها، بمنطق استسهال غالبية المخرجين فى الاختيار والتعامل مع الفن بفكر فترينة الملابس الجاهزة السريعة، دون الدخول فى متاعب التفصيل والتدريب وخلق العمل وعناصره من الألف إلى الياء. مع ذلك عندما كسر المخرج فخر الدين نجيدة القاعدة واختارها لتلعب دور الفتاة الفلاحة الساذجة فى الفيلم المصرى "سحر العيون"، بينما وزع دور الفتاة الكاجوال على حلا شيحه على أساس أن المقارنة سترجح كفة الفتاة المتأنقة الثرية باستمرار، بفعل قدراتها الاقتصادية المنعكسة على كل تفاصيل مظهرها الخارجى البراق. لكن الحقيقة أن ما حدث كان عكس ما توقع أصحاب الفيلم تماما، حيث تفوقت نيللى كريم فى كل مشاهدها من ناحية، وفى مشاهدها أمام حلا شيحه بالتحديد من ناحية أخرى بحرفية وفكر، مع أن دعاية الفيلم ظلمتها بوضوح عندما صبت كل أضواءها لصالح حلا بكل الصور وبكل تجاهل للبطلة الثانية! برغم تواضع قيمة الفيلم نسبيا، فإن العبرة بما تمتلكه نيللى كريم من أسس فنية بنائية قوية يميزها عن غيرها.. من أهم هذه الأسس قدرتها على اختزان الطاقة الإيجابية للتعبير عن المشاعر بمنطق السهل الممتنع كأصعب مناهج الأداء، ثم التعامل بمنطقية وتدرج وميزان حساس فى كيفية استخراج المشاعر الداخلية ولو بمجهودها الشخصى دون مساعدات ضخمة من المخرج، ثم تمشيطها وتدريجها والإفراج عنها باتزان وهدف على هيئة شحنات تعرف طريقها جيدا، وتحسب حساب المتلقى باستمرار وقياس المسافة بينها وبينه كى لا تفقده. وهذا يرجع لكونها أولا وأخيرا باليرينا ناجحة، لديها رصيد عالى الجودة فى حساسية خشبة

المسرح، لديها القدرة علـى قـراءة الشخصـيات الدراميـة وتحليلهـا والتعمـق فـى مخبرها دون الاكتفاء بمظهرها، تحمل كفاءة وخبرة فى عقد صداقة مع الشخصية ببساطة بمنطق "أنا وأنتِ" وليس "أنا أم أنتِ"، تدرك الهدف منها ولا تعطيهـا أكبـر من حجمها. تعرف قيمة نفسـها ولا تحـاول سـرقة الكـاميرا بافتعـال الكوميـديا، ولا تحاول استدرار دموع الجمهور المصرى العاطفى بطبعه، ولا تجهد نفسـها بالصـراخ مثلا أو بالتهريج أو بالتصنع والافتعال لتمثل أنها تمثـل.. مـن واقـع خبرتهـا مـع فـن الباليه كأصعب أنواع الفنون تدرك نيللى كريم جيـدا أن كـل هـذا يـؤدى إلـى نتـائج عكسية تماما على المدى البعيد، حتى وإن أثبت نجاحا وهميا مزيفا على المدى القريب..

كمـا تجمـع بـين الرشـاقة الجسـمانية والرشـاقة الذهنيـة، وهـى للعلـم مـن الممثلات القليلات جدا التى تتعامل مـع جسـدها بوصـفه واحـد مـن أهـم أدواتهـا حتى فى حالة الثبات التام والجمود المقصـود، وهـذه ميـزة لا تتـوفر إلا نـادرا فـى ممثلات هذا الزمن وقليلا فى الأجيال السـابقة. تتكامـل هـذه الأدوات وتصـل إلـى حد التوافق العضلى العصبى المنضبط الواعى لصالح العمـل ككـل، عنـدما تتعامـل الممثلة بنفس القدر من الاهتمام والتركيز مع زميلها الموجود معها فـى المشـهد مـثلا. إذا فقدتـه كوجـود وإحسـاس زمـانى مكـانى وتشـكيل نفسـى، فسـتفقد نفسـها بكـل مقوماتهـا أيضـا علـى الفـور. يمتـد نفـس المـنهج الفـردى الجمعـى ليشمل التعامل أيضا مع الأدوات مثـل قطـع الـديكور أو الملابس.بمنطـق الباليرينـا الممنوعة من الكلام على المسرح تستطيع نيللى كريم بـث الحيـاة فـى الجمـاد حولها طالما وقع تحت تأثيرها وسيطرتها، لتحوله إلى كائن حى له عـالمه الذى لا ينفصـل عنهـا كجـزء منهـا. مـع قـدرتها المسـرحية الطبيعيـة علـى أداء المـايم أو التمثيل الصامت، تصنع لكل شخصية مهما كانت بسيطة عالمها الذى يميزها قدر المستطاع وتترك بصمتها.. مع ذلك لم تصادف حتـى الآن عمـلا يسـتغل مواهبهـا الاستعراضية الراقصة المتدفقة بغزارة، مع ملاحظة الهوة الضخمة بين مجرد رقصة فى فيلم وعمل استعراضى راقص من الأساس.هذا ما لم يتوفر كأوراق أو قـدرات إخراجية وإنتاجية فى زماننا الفنى المعاصر على الأقل حتى الآن.. (٦١٢)

## "كلمات وألحان/Music And Lyrics"

## قصة حب تنقذ الفنان الموهوب من سجن النسيان!

فى الماضى كان يغنى.. فى الماضى كانـت تكتـب. الآن لـم يعـد هـو يغنـى.. الآن لم تعد هى تكتـب ! مـأزق حيـاتى إبـداعى مشـترك كـان يعانيـه كـل منهمـا بمفرده. من هنا كان الاحتياج إلى لحظة اللقاء والتلاقى والأمل..

هذان المتأزمان هما بطلا الفيلم الأمريكى "كلمات وألحان/Music And Lyrics" ٢٠٠٧ إخراج الأمريكى مارك لورانس فى فيلمه الثالث كمخرج، بينما يمتلك علـى الجانب الآخر خبرة أكبر وأقوى فى كتابـة الأفـلام الكوميديـة الرومانسـية الناجحـة ولو بقدر بتفاوت، من بينها "صاعقة الحـب" ١٩٩٩ و"الآنسـه عميـل سـرى" ٢٠٠٠

و"أسبوعان للوقوع في الحب" ٢٠٠٢، هذا بخلاف أعماله التليفزيونية المتنوعة التى يركز فيها أيضا على تشريح المشاعر الإنسانية من خلال سياق كوميدى فى أغلب الأحوال.

يتمتع فيلم "كلمات وألحان" بمجموعة من المميزات المتراكمة صعدت به ليحتل قمة عالية فى الإيرادات وتقديرات النقاد، من أهمها أنه واحد من أفضل الأفلام التى تقدم نموذج خلق وتوظيف الهارمونى بين البطلين، وكيف تتسبب هذه الكمياء المتفاهمة بينهما فى تمرير الكثير من الصعاب، ومعها ترتفع نسبة الاستقبال والتواصل بين العمل والمتلقى بكل سلاسة وذكاء دون أن يشعر أحد. كما وزع السيناريست محاور توليد الكوميديا زمنيا ومكانيا واجتماعيا وسيكولوجيا وهو قادر على ذلك، بداية من أساس المعالجة السينمائية وتفاصيل التركيبة الدرامية للشخصيات بأبعادها المختلفة، وتوحيد أدوات كل طاقم العمل ليصب فى نفس التيار المتناغم، والاعتماد على حوار مدروس بعناية بعيدا عن الاختيارات السهلة.الخلاصة أننا نشاهد كوميديا سينمائية راقية بالصورة والصوت وليس العكس. أضف إلى ذلك نجاح مارك لورانس فى توظيف كل الشخصيات والمواقف الرئيسية والثانوية بإيقاع منضبط، موزع بحرفية وعدالة دون ملل لتحقيق أهداف مجتمعة. كل هذا وغيره أثمر تحقيق منظومة كوميدية موسيقية غنائية، تقوم على قصة حب جميلة كتيمة معتادة فى هذه النوعية، لزرع المواقف واللحظات الدرامية المؤثرة بين الحبيبين، من تعارف إلى إعجاب إلى إثباتات إلى خصام إلى تصالح إلى مشاغبات إلى ملاطفات. للعلم هذا الفيلم من الأعمال القليلة التى تناقش أحوال الفن نفسه وقليلا من كواليسه الخفية المثيرة..

أما البطل فهو مغنى البوب السابق أليكس فلتشر (هيو جرانت)، عضو الفرقة الغنائية التى حققت نجاحات كاسحة فى الثمانينيات وبدايات التسعينيات فى القرن الماضى، وبعدما خبت عنه الأضواء يحاول مدير أعماله المخلص المرح كريس ريلى (براد جاريت) العثور على أى فرصة ممكنة لاستمرار بطله على الساحة، حتى لو على مستوى فقرات النوادى الليلية وملاهى الأطفال وحفلات المزارع وما شابه من هذه الفتافيت التى لا تكفى لسد الجوع. لكنها تبقى على قيد الحياة بأصغر أنبوبة أوكسجين صناعية ضرورية، لضخ الحياة فى تاريخ فنان مغنى وملحن انتهت صلاحيته دون سبب وهو فى عز الشباب.. بكل هدوء وبساطة وصل السيناريست إلى تهيئة فرصة للقاء البطلين بشكل غير مباشر بمنطق الاحتياج والضرورة، عندما ظهرت المغنية الشابة نجمة النجوم كورا كورمان (هالى بينيت) التى تعتنق تعاليم بوذا الدينية إلى درجة الصوفية، ثم تمزجها بالعرى فى الغناء كنموذج للفنان التاجر البارع جدا المتفهم لظروف العصر والبشر جيدا! وإذا بها تطلب من أليكس تأليف وتلحين أغنية فى خلال أيام قليلة جدا ليغنيها معها فى دويتو بصفته معشوقها الأصيل منذ صغرها، هنا لم يكن أمام أليكس أى اختيار ديموقراطى.. فقد فرض عليه الواقع الديكتاتورى ومنتهى أمله فى العودة إلى مكانته الضائعة ولو من بعيد، لمحو اسمه من خانة الذكريات الضيقة وتحويلها إلى خانات الحاضر الواسع، قبول التحدى بدون أدنى تفكير وإلا ستضيع أخطر فرصة فى حياته إلى الأبد، وهو يدرك جيدا أن الحياة فرص..

أخيرا أصبح الطريق الدرامى ممهدا من خلال مصادفة مقبولة ومبررة منطقيا

ليس فقط للقاء البطلين، وليس فقط لاشـتراكهما فـى هـذا التحـدى الفنـى رغـم الاعتراض التام على منهج كورا الفكرى، لكن أيضا بغرض التعرف علـى كـل منهمـا والتقـرب والتعمـق داخلهمـا، مـن خـلال الاحتكاكـات والمجـاملات والمصـارحات ومفاجآت الأمر الواقع. صوتان متفاهمان فى الحياة أفضل من صوت واحد خاصة لـو كان فى حالة ضعف وارتباك.. جاء مبرر الاحتياج بسـبب عـدم قـدرة ألـيكس علـى كتابـة الشـعر الغنـائى، وبالمصـادفة البحتـة اكتشـف قـدرات شـعرية هائلـة فـى منسقة الزرع الشابة الجميلة صوفى فيشر (درو باريمور)، التى حلت محل الفتـاة الأصلية التى لا نعرف عنها شيئا ولا نريد. هنـا قـام المخـرج والسيناريسـت مـارك لورانس بتفريع ثلاثة خيوط درامية أساسية بالتوازى ثم بالتقاطع، وهـى قـدرة كـل منهما على مواجهة نفسه وغيره، سباق الثنائى مع الزمن لإنجاز المهمة الفنية، مناقشـة قضـية الفـن وأحوالـه كمظلـة عامـة وخاصـة معـا بنسـب متفاوتـة. مـع الاختبارات العملية اكتشفنا أن مشكلة صوفى تتركـز فـى فقـدانها الثقـة الكافيـة بنفسها، نتيجة تجربة عاطفية إبداعية سابقة فاشلة، بعدما أقنعها أسـتاذها فـى الجامعة أنها موهبة زائفة، واستغل علاقته معها كمادة لكتابة رواية نجحـت نجاحـا ساحقا بكل أسف! لكن صوفى تعلقت بهذه التجربة المريرة فى الاتجاه الخاطىء، واتخذتها حجة كى لا تقدم على أى خطوة جديـدة لتعـيش فـى الماضـى القبـيح، كصورة ترديدية بتنويعة مختلفة على المأزق الـذى يعيشـه ألـيكس بعـدما سـجن نفسه بنفسه فى ذكريات الماضى البعيـد، دون التوقـف والتأمـل ومحاولـة التغييـر ليسأل نفسه لماذا هرب منه النجاح واعتزل زيارته منذ زمن بعيـد. شـتان الفـارق بـين تنسـيق زرع طبيعـى أو بلاسـتيكى مـن صـنع يـد الغيـر والاسـتمتاع بحـلاوة وصعوبة غرس النبته من البداية بيد الإنسان نفسه مهما كانت النتيجة..

من قلـب منـاطق الصراع الأساسـية والفرعيـة وظـف المخـرج والسيناريسـت شقيقة صوفى مجنونة أليكس السيدة المتزوجة المرحة القوية جـدا رونـدا فيشـر (كريستين جونستون)، مع زوجهـا المسـالم جـدا جـارى فيشـر (آدم جروبـر)، مـع مـدير أعمـال ألـيكس فيشـر لـدفع العجلـة الدراميـة إلـى الأمـام بـالآراء والأفعـال المقصودة وغير المقصودة، وأيضا لتوظيف مصادر الكوميـديا وأنواعهـا المختلفـة.من هنـا كانـت المحصـلة مزيجـا ناجحـا مـن توليفـة راقيـة تنـتهج كوميـديا الشخصـية والموقف والمفارقة والكوميديا اللفظية، وأيضا كوميديا السـلوك التى تتنـاول بالنقـد اللاذع والسخرية وقائع عصر بأكمله.. مثل هذا النوع من الأفلام يحتاج إلـى تركيـز متواصل من المتلقى رغم البساطة الظاهرية لبعض المواقف والشخصيات أحيانـا. لكن إذا استقبلنا هذه الكوميديا القوية بما تستحقه من النشاط الذهنى واليقظة، فسـندرك كيـف لعـب مـدير التصـوير خـافيير بيريـز جروبـت والمـونتيرة سـوزان أى. مــورس والمؤلــف الموســيقى آدم شلســنجر، مــع مصــممة الــديكور إلــين كريستيانسـين ومصممة الملابس سوزان ليال أدوارا متكاملة فى عدم إضاعة أى فرصة ممكنة قدر المستطاع، دون الاستفادة بها بهدف خلق بنية ضاحكة إنسانية ديناميكية متطورة. على سبيل المثال نجد الكادرات المتوسطة مع الكلـوز القريبـة تستوعب أنواع الصدامات المتوالية بين البطلين، أحيانا بالفصل المعنـوى الـوهمى بينهمـا بـاختلاف المفـاهيم والتصـرفات والكلمـات والـدلالات والإيحـاءات والتوجـه الفكرى، وأحيانا بالفصل المادى بينهما بوضع بعض الحواجز الخفيفة هنا وهناك، أو بالفراغات الواسعة لتجسيد بُعد المسافات بينهما وعدم التلاقى بما يكفى. هكذا

حتى تساقطت الحواجز تدريجيا بعدما لعب معهما كل فريق العمل على أوتار الشد والجذب المتواصل، لكن فى حدود مقننة للتأكيد المستمر على حالة الانجذاب الخفى ثم الظاهرى بين البطلين حتى دون وعى منهما. من أفضل مميزات مونتاج هذا الفيلم أنه دائما يلجأ إلى ترتيب سياق على المدى القصير والبعيد خارج توقعات المتلقى.من الصعب تخمين بداية ونهاية المشهد كفعل وزمان ومكان، استغلالا لطبيعة الشخصيات المهتزة الانسحابية ومراحل تطورها المتأرجحة.بما أن البطلين يتحركان وفقا لطبيعة شخصية الفنان غير التقليدية عندما تبحث عن لحظة إلهام بأى وسيلة، حتى لو كانت يوظف التنقير المزعج بالقلم كعلامة صوتية غاية فى البساطة لإعلان القلق الإيجابى واقتراب مولد الفن الجميل، صنع المخرج عدة طبقات موسيقية متدرجة. من بينها دندنة أليكس الخفيفة على البيانو للتعبير عن توتره وحزنه الكامن وفراغه الداخلى، وأيضا لملء المساحات الناتجة عن حالة الصمت والتفكير الطويل، وللتأكيد على قدرة الدلالات الصوتية للآلة الموسيقية وإنابتها عن الفنان فى المحاورات والآراء والمعارك، ولإعلان قدرة المخرج على طرح رؤيته الموسيقية كأساس لهذا الفيلم. ثم وصلنا إلى المستوى الثانى أثناء إبداع بعض الجمل الموسيقية المكتملة المتفرقة، لمنح تباشير إنفراجة وتحرر الشخصية الكامنة الهاربة للبطلين لأن أليكس يلحن كلمات صوفى، مع استمرار سريان هذه الموسيقى كخلفية جمالية درامية خاصة فى المواقف الناعمة. أخيرا كانت المرحلة النهائية بتقدم أغنيتين عاطفيتين تنمان عن غزارة فى المشاعر الفياضة، لإبراز مدى التغير الذى طرأ على البطلين، وتقديم دليل عملى على موهبتهما الفنية والإنسانية، وقدرتهما على تجاوز معاناة الفشل وصدمات الزمن فى حفل عام على الملأ.

لأول مرة تتخلى المطربة الشابة كورا عن رقصها الخليع فى الدويتو مع أليكس، بعدما أقنعها بالبرهان والمسايسة أنه لا يوجد أى علاقة أو قرابة أو نسب بين الدلاى لاما العظيم وبين حيوان اللاما! (٦١٣)

## "أعلام آبائنا/Flags Of Our Fathers"

## بالونات البطولات الكاذبة لم تعد إلى الأرض أبدا

فى المرة السابقة شاركنا فى النصف الأول من اللعبة السينمائية المثيرة التى سن قوانينها بنجاح المخرج الأمريكى المخضرم كلينت إيستوود.. كما قلنا من قبل المسألة ليست تحيزا أو إدانة أو إصدار أحكام قاطعة جامعة مانعة، لكنها تقديم رؤية خاصة لواحدة من ملايين الزوايا التى ترصد وتحلل الحرب العالمية الثانية اللعينة التى لم ولن تنته مآسيها أبدا..

تتلخص أصل اللعبة السينمائية الفكرية السياسية لمن لم يتابع مقال المرة السابقة فى تقديم معالجة سينمائية لمعركة إيو جيما الشهيرة ما بين القوات الأمريكية وجيوش الإمبراطورية اليابانية، والتى جرت وقائعها فى شهرى مارس وفبراير من آخر عام من زمن الحرب العالمية الثانية على أرض الجزيرة اليابانية إيو

جيما، لكى نراها أول مرة من وجهة النظر اليابانية من خلال الفيلم الأمريكى "رسائل من إيو جيما /Letters From Iwo Jima" ٢٠٠٦، وهى الرؤية القاتمة القاسية التى قدمنا لها قراءة تحليلية فى المرة السابقة. أما الآن فقد جاء الدور على الرؤية التى تحمل وجهة النظر الأمريكية لنفس المعركة، من خلال الفيلم الأمريكى أو نصف التوءم الآخر "أعلام آبائنا/Flags Of Our Fathers" ٢٠٠٦ إخراج كلينت إيستوود أيضا. يستغرق زمن عرض هذا الفيلم مائة واثنتين وثلاثين دقيقة كاملة، وفى جوائز الأوسكار الأخيرة تم ترشيحه لجائزتى أفضل مونتاج صوتى ومكساج صوتى، بالإضافة إلى فوزه بثلاث جوائز وترشيحه إلى أربع عشرة جائزة أخرى. من باب التوثيق السياسى نذكر مرة ثانية وباختصار شديد للغاية أن الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ – ١٩٤٥) دارت بين فريق الحلفاء وأبرز المشاركين فيه الاتحاد السوفيتى سابقا والمملكة المتحدة والولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا والصين وبولندا وكندا، وفريق المحور وأبرز أعضائه ألمانيا والنمسا واليابان وإيطاليا ورومانيا والمجر وبلغاريا. كانت محصلة الحرب خمسا وعشرين مليون ضحية من قتلى الجيوش وسبعا وثلاثين مليون ضحية من قتلى المدنيين، غير الأسرى والمصابين بجروح جسدية ونفسية أبدية.

مثلما استلهم الفنان اليابانى الأمريكى إيريس ياماشيتا سيناريو فيلم "رسائل من إيوجيما" من الكتاب اليابانى "رسائل مرسومة من القائد المسئول"، قام كاتبا السيناريو وليم بروليس جونيور وباول هيجز باستلهام أحداث فيلمنا هنا من كتاب للمؤلفين جيمس برادلى ورون باورز بنفس عنوان الفيلم صدر عام ٢٠٠٠ وحقق مبيعات هائلة، علما بأن باول هيجز هو نفسه الذى شارك فى كتابة القصة السينمائية للفيلم الأمريكى الشقيق "رسائل من إيو جيما". بنفس منهج الفيلم السابق فى الاعتماد على تكنيك الراوى السارد والمزج مع المشاهد المجسدة، وتقاطع اللحظة الآنية الحاضرة مع الماضى المختزن فى الذاكرة البصرية الصوتية للفلاش باك المستمر طوال العمل، كان البطل المحورى الرئيسى هنا هو الشاب الأمريكى جيمس برادلى (توماس ماكارثى) بصفته ابن واحد من أبطال هذه المعركة المحزنة. فقد كان صمت والده المطبق وامتناعه التام عن ذكر أو نبش سير هذه الموقعة رغم تكريمه المهيب فيها مصدر علامات استفهام وتعجب خطيرة ومريبة عند ابنه المواطن الأمريكى الشاب. وما إن توفى والده حتى جاءته الفكرة كى يتقابل مع شهود عيان لهذه المرحلة، وهذه المعركة الغريبة التى تمثل حجر زاوية فى الحرب العالمية الثانية. بقدر صراحتهم وتذكرهم أو بمعنى أدق بقدر رغبتهم وشجاعتهم فى تذكر أبواب سرية تخفى وراءها الكثير من الحقائق المخجلة، بقدر ما كوّن الابن الشاب فكرة واضحة ليس فقط عن أبيه البطل من وجهة نظر المجتمع، لكن أيضا عن طبيعة المجتمع نفسه ومردوده ومرجعيته على مستوى البعد السياسى والاجتماعى والاقتصادى والنفسى، كى يعرف أين يقف الآن وكيف ولماذا، وعلى أى أساس سيستكمل طريقه فى بناء المستقبل،أى مستقبل هذا البلد العظيم الملىء بالأبطال العظماء..

منذ سنوات طويلة وبالتحديد فى موقعة جزيرة إيوجيما التقط أحد الجنود صورة تذكارية نادرة لستة جنود أمريكيين، يرفعون علم الولايات المتحدة الأمريكية على قمة الجزيرة اليابانية بعد الانتصار على قوات الإمبراطور أصحاب الأرض. من يومها

اعتبر المجتمع الأمريكى تاريخ التقاط هذه الصورة الجبـارة فـى الثالـث والعشـرين من شـهر فبراير ١٩٤٥ عيدا معنويا هائلا كان الكل فـى أشـد الاحتيـاج إليـه. علـى المسـتوى الشعبى وبالتركيز على شخصيات بعينها تعاملت أمهـات هـؤلاء الجنـود الستة بكل فخر مع أبنائهن الغائبين، كان ذلـك أكبـر دافـع لهـن علـى حـق الحلـم بحرية الوطن ككل، وبذل أقصى التضحيات من الأبناء وكـل مـا يملكـه أى فـرد فـى سـبيل رفعة الوطن وانتصـاره. علـى مسـتوى بقيـة الأفـراد والأنمـاط كانـت كـل أم تتمنى أن يكون ابنها واحدا من هؤلاء الأبطال المرموقين الذين خلدهم التاريخ فى ذاكرته. وأخيرا نصـل إلـى مسـتوى القـادة السياسـيين حتـى رئـيس الجمهوريـة، الذين تعاملوا بحنكتهم وبعد نظرهم مع هذه الصورة بوصفها كنـز الأربعـين حرامـى الذى لا يفنى أبدا. فقد كانت هذه الصورة هى جواز السفر الذى دعـوا مـن خلالـه كل طوائف الشعب لشراء الأسـهم والسـندات، لتمويل المجهود الحربى بـأى دولار واحد من كل فرد، خاصة أن ميزانية الدولة قد قاربت أن تنكشـف تماما أمام أهـوال الحـرب التـى اسـتمرت سـنوات طويلـة جـدا.. مـن هـذا المنطلـق فكـر القـادة والسـياسـيون أن يرسلوا فى طلب الجنود السـتة رافعـى علـم الـوطن علـى قمـة الجزيرة، ليحضروا بأنفسـهم ويقوموا معهم بعمل جولات اقتصادية معنويـة فـى كـل أنحاء الولايات المتعددة، كنموذج حى على البطولة المتفردة التى لا تقهر أبـدا.ويا ليتهم لم يحضروهم من جبهة الموت أبدا!

وصل أمر الاسـتدعاء فعاد ثلاثة من الستة هم البـاقون علـى قيـد الحياة..رجـل الإسعاف الهادىء جون برادلى (ريان فيليب) والد الـراوى، والشـاب المغـرور رينيـه جاجنون (جيسـى برادفورد)، الذى أرشـد عـن زملاءه بالخطأ والتسرع مع أنه لـيس لهم وجود فـى الصـورة مـن الأسـاس. وهنـاك الضـابط الهنـدى الأصـل الصـادق إرا هايس (آدم بيتش) الذى لم يعد يتحمل التجاهل والظلم، بسـبب أصـوله الهنديـة التى تحتقرها الغالبية فى المجتمع الأمريكى العنصرى، كما لم يعـد يحتمـل أيضـا كل هذه البطولات الورقية الكاذبـة مـن الألـف إلـى اليـاء.. قـد يظـن الـبعض بـدافع التفاؤل والأمل فى بقايا الضمير المسـتيقظ أن لعبة الغش جاءت فى خلط الأسـماء ونسـيان البعض وإضافة الـبعض وهكـذا، لكـن أكثـر المتشـائمين تشـاؤما لـم يكـن يتوقع أن هذه الصورة المعجزة هى نفسـها وعلى بعضها مكمن النصـب والاحتيـال مـن البدايـة إلـى النهايـة؟! بمعنـى أن هـذه ليسـت الصـورة الحقيقيـة التـى تـم التقاطها.الصورة الحقيقية مـع الجنـود المقـاتلين الـذين خاضـوا معـارك قاسـية قـد اختفت، وحلت محلها هذه الصورة لمجموعـة أخـرى علـى الأقـل لـم تبـذل نفـس الجهد، فقط لأن القيادة الأمريكية طلبت العلم المرفوع على الجزيرة تذكارا تحـتفظ به، وهو ما اضطر الجنود البديلة الكومبارس إلى رفع على بديل بعد إنزال الأصلى، وبالمصادفة البحتة تم التقاط هذه الصورة المغلوطة من أولها إلى آخرهـا وكـان مـا كان حتى النهاية!

عندما ذكرنا فى البداية أن المخرج كلينت إيسـتوود يقدم فى هذا الفيلم وجهة النظر الأمريكية، هذا لا يعنى ببسـاطة أنه لف حول المشـهد فى دائرة كاملة ورفـع السـتار واسـتكمل النواقص وحل الفزورة وانتهى الأمر. فهـذا أقـرب إلـى التسـطيح الكامـل الـذى يـبخس هـذا العمـل الفنـى حقـه تمامـا. بـرغم أن الإطـار الظـاهرى مشـترك بين الفيلمين، فإنهما يختلفان فى الكثير من الأشـياء بحكم اختلاف الرؤية

والعقلية والظروف والمجتمع والأفراد هنا وهنـاك. وقـد اتبـع المخـرج منهجـا مركبـا حتى يصل إلى ما يريد، بدأه أولا باستكمال بعض اللحظات الناقصة علـى سـبيل المثال فى الفيلم الآخر "رسائل من إيوجيما"، بحيث سمعنا أصوات انفجارات فـى الفيلم الأول وترك المخرج لخيالنا مهمة تخيـل الصـورة. أمـا فـى هـذا الفـيلم فقـد تفرغ لوضع بقية ملامح الصورة فـى مكانهـا داخـل المربعـات الفارغـة، بعـدما قـام بتذكيرنا بالأصوات السابقة حتى لا يضيع مفتاح المشهد من البداية ونضل الطريق بـين هـذا وذاك.. علـى المسـتوى الثـانى نـذكر معـا أن الجنـود اليابـانيين كـانوا يتعاملون مع العدو الأمريكى القادم فى الفيلم السابق، من خلال فتحات الخنادق الضـيقة وهـم مختبئـين فـى مـواقعهم محاصـرين مـن كـل جانـب، يعـانون نقـص الإمدادات وإخفاقات القيادة وإخفاء الحقائق عنهم وخداعهم بدون وجه حـق. ومـن ثم كانت كل الأجواء العامـة مـن ديكـورات وإضـاءة وملابـس فـى الجانـب اليابـانى تحيل إلى الاختناق الشديد واقتراب المـوت فـى كـل لحظـة، وبلـوغ الجميـع قمـة الجفاء والقسوة حتى فى وسيلة الانتحار..

لكن الوضع فى هذا الفيلم انعكس كثيرا بعدما انضم مدير التصوير تـوم سـتيرن إلى الجانب الأمريكى، وأصـبح يـرى العـالم ويتعامـل معـه مـن ركيـزة البـراح التـام الهائل على شاطىء الجزيرة اللانهائية المعالم والأبعاد والحدود، مما سمح ببعض الجماليات المتناثرة هنا وهناك ولو من بعيد، فـى هدنـة بصـرية مؤقتـة بعيـدا عـن نتوءات الكهوف وجـدرانها التـى تمثـل قطعـة بـاردة واحـدة لا تنتهـى. بالتبعيـة راح مونتاج جويل كوكس يتعامل بشكل أكثر سرعة وقوة طالما أنه الآن يعمل لحساب الجانب الأمريكى المنتصر، علما بأن الجانب اليابانى كان أكثر بطئا وانكسـارا لكنـه كان الأكثر نبلا وشموخا، وهو ما يتناسـب أيضا مـع الاخـتلاف الطبيعـى بـين إيقـاع المجتمعين. كما لعب المونتاج هنا دورا أكثر صعوبة مـن الفـيلم السـابق؛ لأننـا لـو نذكر أن الرؤية اليابانية كانت نادرة الرجوع إلى المشاهد المجسمة فى الماضى، مع عدم ترك الموقع على الجزيرة إلا عند الضرورة القصوى. أما مع الرؤية الأمريكية فقد انقلبـت الآيـة، وكـان التركيـز أكثـر علـى المجتمـع الأمريكـى وجـولات الجنـود ومعارك الدعاية الكاذبة من وضع الثبات فى المدن العامرة، بعد اسـتبعاد مشـاهد حرب الرشاشات والمدافع واستبدالها بحرب أخرى أكثر شراسة منخفضة الصـوت، لكنها أشد عنفا وفتكا.. كان القلق دائما هو اختيار اللحظة المناسـبة التـى تنتقـل فيهـا الأحـداث داخـل ذهـن الأبطـال إلـى أرض المعركـة وهـم فـى قلـب جمـوع المواطنين، أى أننا نتعامل مـع مسـتويين مـن الماضـى ولـيس واحـدا، ثـم القلـق الأكبر فى الارتداد الأعنف إلى لحظة الحاضـر المعـاش والقطـع علـى مشـهد ابـن البطل مع الضابط المعاصر الذى يروى كل الحقيقية بكـل مـا فيهـا. هـذا مـا سـمح لمصمم الديكور ريتشـارد جودار ومصممة الملابس ديبورا هـوبر بـالانطلاق بشـىء من الحرية والرفاهية داخـل الحفـلات والقاعـات العامـة والخاصـة، وإقامـة جـدليات فكرية مع هيكل الألوان المطروح على الجميع.

نرجو ألا يعتقد أحد أننا أخطأنا فى كتابـة الاسـم، حيـث تـولى المخـرج كلينـت إيستوود مهمة التأليف الموسـيقى أيضا، وابتعد بـديهيا عـن الأجـواء اليابانيـة وروح موسيقاها، وشد الرحال إلى الهوية الموسيقية الأمريكية التـى تعبـر عـن مراحـل الصراع الدرامى، وما يتناسب مع الفترة الزمنية السابقة والحالية من حيث الجمل الموسيقية والآلات المستخدمة..

المفارقة الساخرة جدا أن كل الناس تتهرب من تهمة الفشل والسقوط، إلا هؤلاء يتهربون من تهمة البطولة الوهمية التى لا يستحقها أحد.. (٦١٤)

## "مسدسات حامية/Smokin' Aces"

## لعبة ذكية تمحو وجود زمن البراءة والحرية!

الناس وجهات نظر.. بعضهم يتعامل مع الحياة بنظام السلة الواحدة، إما المكسب كاملا أو الخسارة كاملا. وبعضهم يتعامل معها بنظام مباراة الملاكمة، التى تسمح باختيار المكسب بالنقاط إذا لم تتوفر الضربة القاضية. وبعضهم يتعامل معها بصفته البطل الوحيد الخالد فى هذا الزمان، إما أن يكسب وإما أن يكسب ولا اختيار آخر، وهذا هو أكبر الخاسرين من كل النوعيات المذكورة وغير المذكورة كعناوين عامة..

من بين هذا الصنف الأخير صاحب الطموح المكتسح المدمر والمغرور بدرجة مخيفة، نلتقى مع بطل الفيلم البريطانى الفرنسى الأمريكى "مسدسات حامية/Smokin' Aces" ٢٠٠٧ إخراج الأمريكى جو كارناهان، وهو المخرج والمؤلف والممثل والمنتج المتخصص على قلة أعماله فى أفلام العنف والإثارة والجريمة والإثارة. بدأ عرض هذا الفيلم فى الولايات المتحدة الأمريكية فى السادس والعشرين من شهر يناير الماضى، يستغرق زمن العرض ساعتين إلا عشر دقائق، وقد فاز بالميدالية البرونزية فى مهرجانات نيويورك هذا العام. وإن شئنا الدقة علينا أن نقول ساعتين إلا كذا من العنف المتناهى والدماء المتفجرة فى كل مكان.هذه ليست ملحوظة سلبية؛ وإنما هى طبيعة البناء الذى وضعه السيناريست والمخرج، من منطلق عالم الآكشن وهيمنة الجريمة وصخب طلقات المسدسات بلا سقف ولا رحمة، وأى حدود ننتظرها ونحن نتعامل مع عالم المافيا بمفهومه العام وأعضائه القادمين من تحت الأرض فى كل أنحاء الدنيا؟! كما هو متوقع فى أفلام الغموض والجرائم هناك سلسلة طويلة لا تنتهى من المطاردات بمنطق الكر والفر إلى أن نصل إلى نتيجة نهائية إن وجدت؛ لأن اللعبة هنا معقدة تماما بما يكفى لدرجة أننا لم نعد نعرف أيهما القط وأيهما الفأر، أم أن هذا متنكر فى هيئة الآخر ونحن الجمهور الوديع آخر من يعلم؟؟

بناء على المشهد الافتتاحى علمنا أن إدارة اللعبة تقع تحت سيطرة رجال المباحث الفيدرالية الأمريكية، الموزعين بين عدة جهات بهدف مراقبة الرجل الكبير المريض النائم المتهالك فى فراشه بريمو سبارازا (جوزيف روسكِن)، كواحد من أكبر وأشهر زعماء العصابات والمافيا الذى يمتلك إمبراطورية هائلة، ومجرد احتمال نهايته سيقلب المنضدة على رأس البوليس ورجال العصابات معا. ثم سارع المخرج والسيناريست كارناهان بإعلان منهجه القائم من أول لحظة، عندما علمنا مع رجال المباحث الفيدرالية فى نفس الوقت أن هناك عملية خيانة داخلية تحدث فى الآفق، وأن الكبار اتفقوا على وضع نهاية حتمية أليمة للشاب بادى (جيريمى بيفن). هذا ما يدفعنا للتساؤل عمن يكون هذا البادى الذى انتحرت من

أجله الدنيا، بحيث اعتدى ليل الرعب على حدود أمل النهار بهذا الشكل السافر عند كل الأطراف، رغم اختلاف دوافعهم وأهدافهم بشكل مطلق؟؟ جاءتنا حلقات الإجابات المتواصلة عبر العديد من المشاهد المتفرقة طوال العمل، حيث ترجع أهميته فى عالم الجريمة بصفته الساحر العجيب ملك لاس فيجاس الذى لا يخطىء فى العثور على كارت الآس السوبر فى أوراق الكوتشينة كرمز له شخصيا، وأنه واحد من أكبر المتصلين والمنتمين إلى عالم العصابات الخطيرة، وقد شاركهم فى الكثير من العمليات الناجحة وأصبح يعرف عنهم كل أسرارهم بل وجلس على أحد عروش الزعامة الواسعة. تكمن أهميته عند الجانب المناقض فى عقده اتفاقا مع المباحث الفيدرالية الأمريكية، وعلى رأسها مديرها ستانى لوك (أندى جارثيا) ليدلى بشهادته ضد أشهر وأمهر وأسوأ عصابات المافيا بعدما ضاق عليه الخناق تماما من كل ناحية، بعدما أعلنت العصابة بشكل مقزز للغاية عن مكافأة مليون دولار لمن يقتل بادى ويستخرج قلبه من جسده؟!!

من هنا دخلنا فى عدة ألعاب متفرعة بين القطط والفئران الخائنة المنتشرين فى كل الأركان والجحور والقصور، واشتعلت المعركة الرئيسية بين الضابط رئيس المجموعة الشاب ريتشارد مِسنر (ريان رينولدز) ومعاونه دونالد كاروثرز (راى ليوتا)، وبين كل القتلة المأجورين والمتطوعين المتنوعين لقتل الهدف والحصول على المكافأة. أما المعارك الفرعية فقد دارت على أشدها بين القتلة المأجورين أنفسهم، نتيجة تنافس كل منهم على الوصول إلى فريسته قبل الآخر، ومن هنا شاهدنا نوعيات عجيبة من البشر انقسموا إلى مجموعات.. منها ثلاثى مجموعة جاك دوبرى (بن أفليك) الذى ظهر كضيف شرف، وثلاثى القتلة الأخوة تريمور داروين (كريس باين) وجيفز (كيفن دوراند) ولستر (ماورى سترلنج) معتنقو المذهب النازى فى جوهره وأصحاب الملابس الهيئة الانتحارية المستفزة البشعة. وهناك الفتاتان القاتلتان صاحبتا البشرة السمراء جورجيا الجميلة (أليسيا كيز) وشاريس ووترز (تاراجى هنسون)، والأخيرة تحمل مدفعا جبارا يهد دولة بأكملها، كما تحمل كما من العنصرية داخلها ضد أصحاب البشرة السمراء مثلها فى مفارقة لاذعة، بما يفوق كراهية قوات الاحتلال ضد السود فى جنوب أفريقيا فى عز ذروة الأزمات. هناك أيضا القاتل الأسمر سير أيفى (كومون) أقرب المقربين لبادى، ورأينا القاتل الرهيب لازلو (تومى فلاناجان) السادى بدرجة متوحشة أكثر من اللازم المتخصص فى التنكر المتقن، وأيضا القاتل المنافس له فى الشراسة اللامتناهية بسكوال أكوستا (نستور كاربونل) عاشق القتل والضحايا. كل هؤلاء يحاربون ضد بعضهم العض وضد البوليس وضد بادى الذى ينهار بالتدريجإلى أن أصبح لاشىء..

نعود مرة أخرى إلى تفاصيل منهج المخرج جو كارناهان، الذى قاد فريق عمله مدير التصوير ماورى فيورى والمونتير روبرت فرازن والمؤلف الموسيقى كلينت مانسيل ليصبوا جميعا فى تيار متجانس يقوم على ثلاثة محاور.. الأول قدوم أى كم وكيف من المفاجآت فى أى لحظة من أحداث كبيرة مثل الإعلان عن مكافأة قتل بادى، أو أحداث صغيرة أو ظهور شخصيات جديدة باستمرار، ليتغير مسار الصراع الدرامى تماما بما لا يتوقعه أحد، وهو ما يعنى تغير ردود أفعال الشخصيات بقدرة نشطة على التحول والتعامل بمرونة مع التغير اللحظى للموقف الدرامى

ككل، بما يؤكد أننا أمام شخصيات مرنة من حيث التصرفات الخارجية وتحديد الأعداء؛ وإنما جوهر العنف كما هو متوفر بغزارة وكرم لانهائى عن الحدود. وهو ما يعنى بالتبعية تعود المتلقى بالتدريج على الانحراف الحاد مثلا فى زوايا التصوير أو الكادرات المختارة أو أساليب القطع وتوقيتها، على حسب الكشف عن المفاجأة أولا ثم تلقى توابعها، أو الاستغراق فى تفاصيل موحية بقدر، لكنها خافية الملامح والدلالات إلى حد ما حتى يتم الكشف عن المفاجأة فى وقتها. هذه أصول اللعبة المثيرة التى أشبعتها الرقابة تقطيعا كمشاهد وألفاظ وخلافه.. ثانيا - التعامل مع الزمن بناء على أهمية المعلومة وتوقيت الدفع بها بعيدا عن التقليدية والنمطية، الأهم عند المخرج متى وكيف وأين ولمن يكشف المعلومة أو يبدأ أو ينهى خيطا بعينه ولو شعرة رفيعة منه، مما أعطاه ترخيصا متحررا ليلعب مع المونتير على حبال الزمن، ويتنزها معا ذهابا وإيابا بين الماضى والحاضر أو العكس وما بينهما من درجات مختلفة من ناحية القرب والبعد، أو لينفذا تكنيك التعامل مع لقطة واحدة من أكثر من زاوية.بالتالى من أكثر من وجهة نظر طالما أننا فى عالم ملىء بالأسرار والقتلة والخونة فى كل مكان. هذا بخلاف المونتاج المتوازى الذى يتعامل مع الحدث الواحد على المستوى الأفقى فى أكثر من مكان لكن فى نفس حيز اللحظة وامتدادها، كى يحكم سيطرته على كل هذه الجبهات المتعددة المتراشقة التى فتحها الفيلم على نفسه وعلى المتلقى بالتوازى أو بالاشتباك والتداخل أو بالاثنين معا، وهو ما وجّه ذهن المتلقى فى النهاية إلى الاستقبال الحلزونى البهلوانى بعيدا عن صرامة وصراحة الخط المستقيم القصير المدى والعمر. ثالثا - طرح كل الجبهات المتناحرة فى قالب نمطى إلى حد ليس قليلا، دون مناقشة خلفياتهم أو دوافعهم، لنتعامل مع أهدافهم دون تكوينهم الشخصى الذى لا يهمنا كثيرا، مع تجنب الملل قدر الإمكان. هم فى النهاية جزء أكلاشيه من كل كبير أكلاشيه أيضا.. إذا كان المونتاج هو بطل هذا العمل الدموى الصاخب، فقد جاءت الموسيقى محبطة للتوقعات وتحولت إلى مؤثرات معتادة دون تجديد، مثلها مثل تصميم ديكور برانا روزنفيلد وملابس مارى زوفرس بأدوارهما السلبية التى لم تطرح أى دلالات موحية لتزداد قيمة الصورة، باستثناء تعامل الملابس مع ثلاثى النازية الجديدة..

برغم نجاح الفيلم فى حجب الكثير من الأسرار، فإنه تراجع فى قدرته على إخفاء مبدأ وليس تفاصيل سر اللعبة الأكبر والأخطر، بعدما اكتشفنا أن أكبر قط عبقرى أو الضابط المجتهد جدا مِسنر تحول بفعل فاعل إلى أصغر فأر أبله، وأنه ضحية لعبة رخيصة لكنها ذكية على يد رئيسه فى العمل صاحب الدوافع الأرخص والأسوأ، مهما كانت أعذاره المكيافيللية التى تبرر الوسيلة من أجل الغاية.. فما كان من الضابط المصدوم إلا أن انتقم من الجميع ومن نفسه ومن المجتمع شر انتقام، بعدما اختلط عليه الأمر وتلوثت قنوات إدراكه بدماء زملائه، ولم يعد الشاب مِسنر يعرف إذا كان قطا أم فأرا أم مواطنا مهجنا بين الجنسين، كل ذنبه أنه يسير على قدمين إنسانيتين فى زمن مختلف يسير على أربع! (٦١٥)

## "الفضيحة/Notes On A Scandal"

## حذار من إظهار نقطة ضعفك لصديقك اللدود!

من يفتش عن المتعة الحقيقية لفن التمثيل سيجد ما يتمناه من كافة الأبطال الموهوبين جدا للفيلم البريطانى الصعب "الفضيحة/Notes On A Scandal" ٢٠٠٦ إخراج الفنان البريطانى المخضرم ريتشارد إير. بدأ ريتشارد مشواره الفنى من ستينيات القرن الماضى كمخرج ومؤلف ومنتج بين السينما والتليفزيون، كما أنه واحد من أبرز وأمهر مخرجى المسرح البريطانى، وما أدراك ما ثقل وأصالة المسرح البريطانى وعراقته.من بين إنجازات المخرج مسرحيا فوزه بجائزة لورانس أوليفييه ١٩٨٣ عن عرضه الشهير "الرجال والدمى".

رشح الفيلم أخيرا لأربع جوائز أوسكار كأفضل موسيقى مكتوبة لعمل سينمائى وأفضل سيناريو مُعَد عن عمل أدبى وأفضل ممثلة للفنانة القديرة جودى دِنش وأفضل ممثلة مساعدة لكيت بلانشيت، كما رشح لخمس وعشرين جائزة أخرى وفاز بأربع جوائز مرموقة ليتربع هذا الفيلم على قائمة الأعمال المتميزة بجدارة..

أعد السيناريست بارتريك ماربر أوراقه عن رواية بعنوان "فيما كانت تفكر: ملحوظات على فضيحة" ٢٠٠٣ لمؤلفتها البريطانية زو هيلر، استعان الفيلم بالنصف الثانى من عنوان الرواية ليكون عنوانه هو، بينما اكتفى الاسم التجارى العربى بكلمة "فضيحة" لرسم صورة موحية دقيقة عن الجو العام للفيلم ككل.. الإعداد عن رواية ناجحة ورطة فنية واختيار رواية مليئة بهذا القدر من المشاعر والأحساسيس والمتناقضات والشخصيات المثيرة بما لها من ظاهر وباطن يزيد الأمر صعوبة لتصبح ورطتين مركبتين.. نحن فى قلب المجتمع الإنجليزى الذى نقابله كثيرا هذه الأيام عبر أفلام متنوعة، لنعيش فى قلب بيئة عامة من داخل مدرسة حكومية فى لندن؛ ولأنها عامرة بنماذج مختلفة من مدرسين وعاملين وطلاب فى مرحلة المراهقة، تولدت فرصة الانتقال بمنطقية وسببية مقنعة إلى عينات مختارة من الشخصيات، تنتمى إلى طبقات اجتماعية ونفسية مختلفة حسب المرحلة العمرية، وحسب لحظات الصراع النفسى بما فيه من نقاط قوة وضعف، وكيفية تعامل الجميع مع ذاته ومع غيره داخل دائرة هذه العلاقات الدرامية الفاعلة..

اختار الفيلم أن تكون الشخصية المحورية هى مدرسة التاريخ المسنة باربرا كوفِت (البريطانية جودى دنش)، التى تتسم بالشخصية القوية شبه المتسلطة إذا واتتها الفرصة، تصرفاتها الغريبة مثار تعليق الزملاء والطلبة. ترتدى طبقا لتصميم ملابس تيم هاتلى قطعا صماء إنجليزية الطابع كلاسيكية متواضعة تدل على حالتها الاقتصادية القليلة، تعانى من الوحدة القاتلة فى حياتها وتضع كل همها فى الاعتناء بقطتها العجوز مثلها، وتدوين كل ما يثير انتباهها من تفصيلات صغيرة تحدث لها وأمامها فى الحياة اليومية داخل كشكول ضخم. من هنا استبدل الفيلم كثرة كلامها بكثرة كتابتها. بالتالى جاء البناء السردى للفيلم موزعا ما بين المشاهد المُجسدة، ومن خلال الحكى الصوتى الدائر فى رأس

باربرا وهى تكتب وتدون وتلاحظ كل الدنيا مـن وجهـة نظرهـا هـى. مثلمـا منحـت نفسـها الحق فى مراقبـة كـل الـدنيا علـى الـورق، أضـافت لنفسـها أيضـا بصـفتها مدرسـة تاريخ تملك سـلطة التقييم مهمة إعطاء نجوم ذهبيـة فـى دفترهـا المهـم لمن يسـتحق، طالما أنها تؤمن بقدرتها على قراءة الأحداث التاريخية الواقعـة فـى الزمن الماضى بخبرتها العريضة.

لكن ما قيمـة الصـياد بـدون فريسـة؟! شخصـية حـادة شرسـة تخلـق الوحـدة وتعانى منها وجدت ضالتها بكل أسـف فـى مدرسـة المصـنوعات الفنيـة الفخاريـة شيبا هارت (الأسـترالية كيت بلانشيت)، هذه السـيدة التى يبدو أنها تملك الكثيـر من الأشياء التى تعلن خزانة باربرا إفلاسـها التام منها.. السـيدة شيبا شـابة رقيقة جميلة موهوبة تملك من الجاذبيـة مـا يكفـى، وتملـك أيضـا مـن المـال مـا يكفـى ليضعها علـى شـريحة الأثرياء فى المجتمع الإنجليزى العريـق. الأهـم مـن ذلـك أن شيبا تملك أسـرة جميلة صغيرة تتكون من الزوج ريتشـارد هـارت (البريطـانى بيـل ناى)، وابنتها المراهقة بـولى (جونـو تيمبـل) وابنهـا بـن (مـاكس لـويس) المعـاق ذهنيا، لكنها فى مقابل ذلك تفتقد خبرة التدريس والتعامل مع الصغار مـن ناحيـة، وتفتقد القدرة على قراءة الشخصيات من ناحية أخرى.. كيف يمكـن لشـيبا قـراءة عقول ونفوس الآخـرين ومعرفـة مـا يريـدون إذا كانـت لا تملـك القـدرة علـى قـراءة عقلها ونفسـها هى ومعرفة ماذا تريد؟؟ بدون سـبب منطقـى وبتسـرع مـن يفتقـد الأمان، وضعت شـيبا ثقتها مع خالص الأسف فى بـاربرا وأدخلتهـا بيتهـا، وأطلعتهـا علـى أول وأهم نقاط ضعفها وهى انعدام سـعادتها الأسـرية حيـث يكبرهـا زوجهـا بحوالى عشـرين عاما، كاسـتمرار لواقع وذكريات جافة قادمـة مـن حياتهـا الأسـرية السـابقة. كل هذا وهى لا تدرى أنهـا دخلـت مصـيرها المظلـم بقـدميها، السـيدة باربرا مثل المسـتنقع العفِن تبيد كل من يقترب منها بأمراض متوطنـة لا أمـل منهـا ولا شـفاء! كانت فرصة العمر لمدرسـة التـاريخ عنـدما اكتشـفت علاقـة بـين شـيبا وطالـب المدرسـة المراهـق ذو الخمسـة عشـر عامـا سـتيفن كونـوللى (أنـدرو سـمبسـون)، وراح تواسـيها ثم تبتزها ثم تهـددها ثـم تـدمرها، ثـم تكشـف النقـاب أخيرا عن نواياها الخبيثة عندما فضحت سرها وأدخلتها فى قضايا محاكم وسـجن وهدمت بقايا حياتها العائلية، على أمل أن تستبد بها هى لتستعير حياتها عنـدما تستعيرها هى شخصيا، بإقامة علاقة شـاذة معها وهى صاحبة الخبـرة فـى هـذا المجال..

عندما يزدحم الفيلم إيجابيا بكل هذه المشـاعر والأحاسـيس والنفوس المريضة والعلاقات المتعددة الطبقات بإمكاناتها ودوافعها المختلفة لإخفـاء الحقـائق، تصـبح مهمة المخرج صعبة وممتعة فى آن واحد.. حرص ريتشـارد إيـر علـى ضـبط إيقـاع منظومة العمل ككل لفريقه خلف الكاميرا المكون مـن مـدير التصـوير كـريس مِنجـز والمونتيرين جون بلوم وأنتونيا فـان دريملـن والمؤلـف الموسـيقى فيليـب جـلاس، ليترك كل شخصية تتصرف بحرية تامة تكشف ما تكشـف عن نفسـها وغيرهـا فـى حينه، وتكتشـف ما تكتشـف عن نفسـها وغيرها فى حينه دون تدخل منه أو إشـارة أو محاولة لفرض الرأى حتى يمهد ويحلل جوهر الأزمة بمهارة، وقـد لا يتصـور أحـد أنه اسـتطاع من وسط هذا الكم المأسوى اسـتخراج لحظات قاسـية مـن الكوميـديا السـوداء اللاذعـة. تـرك المخـرج عبئـا كبيـرا علـى الممثلتـين لتتجـاوزا حـدود

الشخصية، بمعنى أن خيانة شيبا كانت مؤكدة مع أى فرد لكنه جسّم احتياجها بعلاقتها مع الطالب، وأن باربرا لن تكف عن اصطياد فرائسها سواء كانت شيبا أو غيرها.الخلل الحقيقى قادم من الداخل وليس من الخارج.. يتميز العمل بعدد قليل جدا من الشخصيات رغم الزحام المحيط بمواجهات قاسية بعنف وبناء تشكيلى محكم، بتدرج خلّاق فى نقل المشاهد وكشف الأسرار، بصنع سياق متقن من البوح بالتركيبة النفسية دون أحكام مطلقة، بإيقاع سيكولوجى عالى الجودة فى الحوار والأداء والإضاءة والميزانسين أى التصميم الحركى للأبطال، بتدخل موسيقى بديع صاعدا هابطا متسللا فى الخلفية بمرونة ووعى شديدين، بقدرة ممتعة من رباعى الممثلين الزوجين والعاشقين على تجسيد المشاعر وعذاب الصراعات الداخلية بتركيز قوى وفهم يضيف صبر جميل. كل هذا ولا ندرى لماذا تم تصنيف هذا العمل المهم للكبار فقط؟!! (٦١٦)

**"أنا مش معاهم"**

**قضايا فكرية هامة فى انتظار المعالجة المقنعة**

من المهم أن تناقش أفلامنا قضايا الواقع المعاش.. بمعنى أدق من البديهى أن ينشغل الفن بقضايا المجتمع ويعبر عنه، لكن هذه البديهية الأساسية وغيرها غائبة كثيرا حسب ما نشاهده فى السينما المصرية من أفلام السنوات الأخيرة بصفة خاصة..

البعض قد يفهم كلمة قضايا على أنها لافتات ضخمة مثل قضايا الإرهاب أو الإدمان أو البطالة وما شابه، لكننا هذا ليس صحيحا؛ لأن اختيار القضية من حيث المبدأ شيىء، وكيفية ومنهج تقديم معالجة سينمائية لها باللغة التى يتفق عليها السيناريست والمخرج شىء مختلف تماما. من هذا المنطلق المغلوط يتستر الكثيرون وراء بالون ضخم يرفع راية "الكوميديا" من وجهة نظرهم، ليقدموا ما يحلو لهم من الأعمال التافهة الرديئة بحجة التسلية والدعوة إلى الضحك. لن نستطيع نحن أن نخدع أنفسنا ونقول إننا نسير فى الطريق الأفضل سينمائيا؛ لأن ذلك ليس في صالح أحد، أو أنه ليس فى الإمكان أبدع مما كان، بل من الأفضل التوضيح أن الأمور لم تعد سفيهة جدا كما كانت منذ زمن قريب. فقد تراجعت نسبة الأفلام الاستهلاكية إلى حد ما وظهر منافسون آخرون، ولاحت معهم بارقة أمل مهما كانت خافتة وبطيئة الحركة. من هنا انقسمت خريطة الأفلام المصرية الآن ما بين توابع الماضى القريب المؤسف، وسلسة أفلام تحاول التعلق بالأمور الهامة والتكنولوجيا الصاخبة، تستلهم التوليفة الأجنبية خاصة الأمريكية لتضعها فى قالب مصرى دون تمكن من هذه الحرفة، وما بين أفلام تتجه إلى المنبع الوطنى وتناقش قضايا تبدو جادة، لكنها لا تعرف الطريق بسبب الأقدار المختلفة لموهبة لمؤلف والمخرج أولا؛ لأنهما أصل العمل الفنى، وما بين أفلام تحاول جاهدة التخلى عن كل هذا وتسير فى طريق تعريف وتقديم هوية الشخصية المصرية، وتتعامل مع بطلها المواطن البسيط بمشكلاته وعقليته ومشاعره، وإن كانت لا تخلو من بعض الأركان السلبية كطبيعة أى عمل فنى. هذا الصنف الأخير فى الحقيقة يمثل نسبة ضئيلة للغاية..

الهوية المصرية التى نقصدها ليس معناها التفاصيل الظاهرية الخارجية مثل الشرب من القلة والكلام باللغة العربية، لكننا نقصد تحليل عمق المواطن العادى بروحه وعقليته وعقائده وموروثاته وسلوكياته وثقافته ومرجعيته ومفرداته وبيئته ونظرته إلى الحياة وشريحته التى ينتمى إليها وعلاقاته بغيره. لهذا كثيرا ما نشاهد أفلاما تؤكد لنا أنها أو أننا فى أمس الحاجة إلى مترجم "عربى/عربى" ليفض هذه اللوغاريتمات المستفحلة..

هذه الأسس العامة التى أشرنا إليها ببعض الاختصار والتكثيف ينقصها تقديم الأمثلة العملية عليها لتتضح الصورة أكثر، لهذا اخترنا التعامل بالأدوات التحليلية مع الفيلم المصرى "أنا مش معاهم" ٢٠٠٧ إخراج أحمد البدرى، الذى ينتمى ببساطة إلى طبيعة الأفلام التى تريد بالفعل أن تقول شيئا. لكن الأهم كيف تقولها ولماذا وماذا تريد من وراءها، وما تأثير ذلك على المتفرج المصرى العادى، وعلى المتفرج الأجنبى الغريب لو شاهد هذا الفيلم فى عصر تطير فيه المعلومة والصورة أسرع من الريح؟؟

اعتمدت قصة فيصل عبد الصمد بصفة أساسية على شريحة الشباب التى تعيش مرحلة الدراسة الجامعية، مع التركيز بالتفاصيل الكاملة على رباعى شباب تائه عن الدنيا، قائدهم وأكثرهم ثراء هو عمرو (أحمد عيد) الطالب المعسكر فى كلية الطب منذ عشر سنوات، ومعه اثنان من زملائه على نفس الحال، وطالب آخر رابع يشاركهم فى كل شىء حتى فى ترتيب مواعيد الامتحانات إن تذكروها، مع أنه فى الحقيقة طالب فى كلية التجارة.. يبدو أن هؤلاء الشباب يعيشون بلا هدف، ويضيعون كل وقتهم ما بين الحشيش والرقص والعلاقات النسائية العابرة والهروب من كل شىء إلى لا شىء. إذا كان المخرج أحمد البدرى لم يقدم لنا أى تنويهات أو تفصيلات عن الظروف التى أدت بالشباب الثلاثة إلى الانحراف بهذا الشكل، فما هى حجة عمرو إذا كان والده الحاج منياوى (لطفى لبيب) من أكبر تجار الأقمشة فى الموسكى، ووالدته عديلة (رجاء الجداوى) سيدة محجبة واضح أنها متفرغة لرعاية ابنها قدر المستطاع. وقد أظهرها الفيلم لسبب ما حائرة بين المكر الشديد أحيانا والسذاجة الشديدة أحيانا أخرى.. وظللنا ننتظر طوال العمل توضيح الدوافع التى ساقت البطل إلى سلوك هذا الطريق بمنتهى التصميم والزهو واللامبالاة فلم نجد، حيث لم يسمح لنا رسم الشخصيات إلا بالتعامل مع النتائج فقط، مما أفقدنا التعاطف مع البطل وبالتالى مع تحولاته؛ لأننا نتحاور مع قشرته الخارجية دون التواصل مع أبعاده التى تصل به إلى شخصية درامية حية لها فكرها وعالمها أيا كان.

ربما زالت بعض علامات الاستفهام ولو قليلا مع شخصية طالبة الطب المحجبة فرح (بشرى)، التى تسير فى الاتجاه المعاكس تماما وتميل إلى التشدد فى تطبيق الإسلام، وهى تسجل اعتراضها الواضح على إصرار والدها شوكت (سيف عبد الرحمن) على شرب الخمور، فى حين تبدو والدتها (ميمى جمال) سيدة عصرية معتدلة وكذلك شقيقها طالب الجامعة الأمريكية المتحرر بمرح. فى هذه المرحلة الأولى من الفيلم وقبل حدوث أى تحول فى مسار الصراع الدرامى، قاد المخرج أحمد البدرى مدير التصوير أحمد حسين والمونتيرة منار حسنى والمؤلف الموسيقى نبيل على ماهر لتقديم مجموعة من المشاهد

تعتمد بالدرجة الأولى على كوميديا لفظية صريحة، ينحصر كل طموحها فى تقديم إفيهات متوالية قليلة التأثير سريعة الزوال. ولـم يتـرك مسـاحة للصـورة كـى تقـوم بتفعيل الكوميديا من الناحية الآلية التنفيذية للأفعال، طالمـا أننـا لـم نتوصـل إلـى مستوى التلقى الذهنى الذى يحرضنا على التفكير. المسألة ليست مجرد تعامل مع المشاهد بمنطق القص واللصق، لكن لابد أن يتوفر على الأقل سياق متكامل لكل مرحلة وقوام مقبول، يستطيع أن يسـلم الرايـة إلـى المرحلـة التاليـة لتنبنـى فوقه وهكذا كى نصل إلى النهاية..

جاء إعجاب عمرو بزميلتـه فـرح ليكـون نقطـة الانطـلاق الـدرامى للأحـداث، ثـم جاءت موقعه طرده من الامتحـان ومصـادفة عقـاب المراقـب لـه بوضـعه فـى لجنـة خاصة واحدة مع الطلبة المعتقلين من الإخـوان المسـلمين لتكـون نقطـة التحـول الـدرامى، عنـدما اعتقـد بقيـة الطلبـة وعلـى رأسـهم إبـراهيم الحلـوانى (باسـم السـمره) طالـب الطـب الملتحـى المناصـر والعضـو النشـط فـى الجماعـات الإسلامية)، أن عمرو هذا هو أحد القيادات السرية بعدما لاحظ إشارة خاصة بينـه وبين الطالب المعتقل يوسف (مجدى بدر)، وهم لا يـدرون أن عمـرو مجـرد رسـول يحمل من زميله المسجون سلامات عادية جدا إلـى والدتـه المريضـة. ومنهـا بـدأ الجميع يتعامل معه بشكل مختلف تماما ليتغير كل شىء من حوله، رغم أن هـذا الموقف لم يكن بهذه القوة الدرامية فى الإقناع والمصداقية كى يتم تحويل الفيلم كله على أساسه..

جاءت توابع هذا الاعتقاد على التوالى عندما دفعه أعضاء الجماعات الإسلامية إلى الصلاة بـالإكراه، ثـم وجـد نفسـه متورطـا فـى قيـادة مظـاهرات جامعيـة دون سبب، ثم تمادى فى الأمر وتظاهر بالالتزام المتشـدد عنـدما وجـد قلـب فـرح بـدأ يميل ناحيته، وهو يتعامل مع كل شـىء حولـه بـذهول دون فهـم أو إدراك. بمـا أن الأساس الدرامى كان ينقصه المنطق الكافى والدوافع المقنعـة، فقـد جنـى هـذه الثمار المبتورة حتى النهاية.. تعجل الفيلم فى رسم صورة ومكانة الزعامـة لعمـرو من وجهة نظر الجميع، مع أنه من المنطقى ومن المعروف أن الحصول علـى ثقـة أى جماعة أو حـزب مهمـا كـان تسـتغرق زمنـا طـويلا بكثيـر مـن الحـرص والتـأنى والسرية، ولها من المواصفات والاختبارات والمتطلبات والشـروط التـى يجـب مـرور أى وافد جديد عليها. كما أن أى عضو مهما كان ولو فـى وسـط مجموعـة أصـحاب عاديين، يبدأ بداية منطقية من أول السلم ليصل إلى أى مرتبة من الزعامة ليكـون صورة مكبرة لغيره، لكن الفيلم تعجل كثيرا هـذه النقطـة وأعطـى عمـرو أكثـر مـن حقه كى يصنع المفارقات الناتجـة عـن البطولـة الوهميـة التـى يعيشـها. وهـو مـا يذكرنا كثيرا بنفس المنطق المتسرع الذى انتهجه فيلم "دم الغزال"، عندما فاجأنا بانقلاب البطل العادى مواطن الحارة إلى قائد لجماعة الإخوان المسلمين، أى من أقصى النقيض إلى أقصى النقيض هكذا دون سابق إنذار ولا تمهيد ولا إقناع كاف؛ لأنه يريد دفع الأحداث على هذا الأساس بأى شكل من الأشكال..

مع ذلك وفى ظل عنوان القضية المهم خاصة بعدما انقلبت المسألة إلى تدبير حادث إرهاب يتعلق بأمن الوطن، لـم يحـدث أن تعرفنـا علـى أى مبـدأ فكـرى مـن جماعة الملتحين مهما كانت درجة عدم الاقتناع به حتى لنعارضه أو ننفيـه؛ وإنمـا اكتفى الفيلم بالتعامل مع برواز هذه المجموعة مـن الخـارج، مـن حيـث المظـاهر

الصـناعية البحتـة مثـل لـبس الجلابيـة وإطـلاق اللحيـة وترديـد بعـض المفـردات المحفوظة باسـتمرار. علـى الجانـب الآخـر لـم يوضـح الفـيلم المنطـق الـدنيوى أو الـدينى لعـائلتى عمـرو أو فـرح؛ فلـم نـر مشـاهد تفسـر ولا صـورة تحمـل دلالات مباشـرة أو غير مباشـرة لفكـر الأجيـال القديمـة علـى اخـتلاف نماذجهـا، كمـا لـم يعطهم الفرصة للتعبير عـن أنفسـهم أو آرائهـم مهمـا كانـت فيمـا يعتنقـه ويفعلـه أبناؤهم بشـىء من الهدوء والتفصيل، اللهم إلا سيل من الاعتراضات المتوالية. إذا اعتبرنا أن نموذج عائلة عمرو ووالدة فرح وعميد مباحث أمن الدولة شـكرى (أحمـد راتب) من النماذج الوسطية المعتدلة إلى حد ما، فقـد جـاءت الأمـور بـالفطرة دون تحليل أو اختراق لما هو أبعد من السطح الخارجى من منظور المواطن والسـلطة، ومن ثم وجدنا أنفسنا على الحياد مع كل شـىء دون أى تفاعل أو فرصـة للتأويـل والمناقشـة.. صحيح أن عمرو لجأ فـى النهايـة إلـى هـدم تمثيليتـه الطويلـة التـى يدعى فيها التدين للتقرب إلى فرح، لكن الفيلم أراد أن يضيف بعض الأهمية فلجـأ إلـى تـوريط فـرح فـى حـادث إرهـابى ومسـاعدة عمـرو للبـوليس لإنقاذهـا وإنقـاذ الأبرياء، لكن لحظـة الـذروة المنتظـرة هـذه جـاءت مرتبكـة خـارج السـياق، تتسـم بالبطء والتكرار والتسرع فى التنفيذ على المستوى التقنـى دون إثـارة أو تشـويق مما أفقدها أهميتها وتأثيرها..

من المفيد تقديم وجوه شـابة إلى الصفوف الأولى لتلعب دور البطولة، من أجل تجديـد الـدماء وكسـر احتكـار البطـولات علـى أسـماء بعينهـا.. جسّـدت بشـرى شخصية الفتاة المتشددة بالكثير من الـتجهم الخـارجى المصـطنع، ومـازال أحمـد عيد الذى يلقى قبولا من بعض الجمهور يكرر نفس أسلوب أداءه الذى قدمـه فـى فيلم "شـورت وفانلة وكاب" وكل ما جـاء بعـده، دون محاولـة للتجديـد كـى لا يوقـع نفسـه بنفسـه فى دائرة الملل. من غير المعقـول أن يثبِّـت الممثـل ملامـح وجهـه على شكل واحد أو اثنين على الأكثر على مدى عمل كامـل أو ربمـا عـدة أعمـال كأنه قناع متحجر بدعوى البساطة والتلقائية، لهذا تظهر كل شخصـياته متشـابهة دون فوارق واضحة؛ لأنه يضعها فى نفس القالب النمطى لـلأداء الصـوتى البصـرى الأحادى الذى يعرفه فقط.. مع كم المشاهد القليلة التى ظهر فيهـا الفنـان أحمـد راتب استطاع أن يرفع من شأنها قدر المتاح بخبرتـه وأسـلوبه السـلس وموهبتـه، التى لا يستغلها مخرجو السينما مـع الأسـف. مـع أنـه ممثـل مسـرح مـن الطـراز المختلـف ويمكنـه لعـب الأدوار الصـعبة المركبـة ببسـاطة وتميـز، ولعـل أدواره التليفزيونيـة فـى مسلسـل "هنـد والـدكتور نعمـان" وجزئـى مسلسـل "المـال والبنون" خير دليل على ذلك.. (٦١٧)

### نايت شامالان

### تمسّك بهويته فرفعته إلى السماء

ظهر على السطح فأحدث تغييرا فـى الخريطـة الفنيـة. هكـذا الإنسـان النـاجح والفنان الموهوب يُعرف من بصمته التى يتركها فى حياتـه وتتجلـى ملامحهـا بعـد رحيله.. برغم صغر سـن المخـرج الهنـدى نايـت شـامالان (١٩٧٠- )، فـإن أفلامـه

الناجحة حفرت مكانا ملموسا فى قنوات استقبال المتفرجين. لكن النجاح وحده لا يكفى.. شاماالان يحدد مستقبله جيدا، لهذا يصنع لنفسه بالتعبير الدقيق نجاحا مختلفا، عندما تعامل بمنتهى الموضوعية والواقعية والذكاء مع مناطق تميزه الفكرية والفنية. تضم حصّالته الفنية حتى الآن ترشيحين لجائزتى أوسكار وترشيحات متعددة لثمانى عشرة جائزة أخرى، بينما فاز فعليا بتسع جوائز ساهمت كلها فيما وصل إليه. ولأن الجوائز كما نقول دائما وجهات نظر تختلف باختلاف الأفراد والهيئات والظروف والخلفيات والسياسات، علينا أن نتخلى عن الرسميات ونتعامل بكل حيادية مع المخرج والمؤلف والمنتج والممثل شاماالان، لنعرف مكونات نجاحه من الأساس قبل أن نتعامل مع نتائجها النهائية الصماء.. كثير جدا من الأفلام بدرجاتها ولغاتها المختلفة تتعامل مع التركيبة الداخلية للشخصية وتضعها كمحور الصراع الدرامى. أما نايت شاماالان فيتجاوز حدود التركيبة العميقة محاولا الوصول إلى أسرار الروح وقوى القلب وسحر العقل، مع إعطاء الحرية التامة لطبائع البشر كى تعبر عن نفسها كيفما تشاء، حسب المواقف المختلفة التى تمر بها عبر السياق الدرامى. حتى تتكشف حالها وتصل إلى لحظة التنوير الداخلى التى لا تتحقق، إلا فى إطار الاحتكاكات مع شخصية أخرى فاعلة فى دائرة العلاقات الدرامية، ولكى لا يتم المصادرة على الآراء المختلفة والاقتصار على عرض وجهة نظر أحادية ديكتاتورية لا ترى غير نفسها..

من أهم ما يميز شاماالان أنه يستفيد بحب وعلم ومتعة من أصوله الهندية للتعبير عن هويته وأفكاره ويزرع شجرته فى أرض مختلفة تخصه، دون أن يزج بنفسه بين الأمريكيين فى سباق التكنولوجيا أو التقليد الببغائى أو إيقاعهم التقليدى، وإلا سيخسر هذا السباق الفاشل قبل أن يبدأ. كما أنه لم يرفع راية الاستسلام ويعلى من شأن أمريكا؛ لأنه يعيش فيها ولم يقدم فيلما يتغزل فى جنتها الخالدة المزيفة، ولم يهاجم وطنه ليدفع ضريبة التواجد مثل غيره والأمثلة كثيرة ومخجلة.. اجتمعت موهبته مع حيويته وحرفته ليبنوا حوله سور حماية من الانزلاق والتنازل، بل إنه فعل العكس عندما تمسّك بهويته الهندية من ناحية الفكر والروح وطبيعة القضايا وكيفية مناقشتها. فهو قادم من بيئة تعتمد على التقاليد المتينة القائمة على حضارة طويلة وتعاليم دينية مختلفة تخلص لها أيا كانت، وتملك من كنوز الموروث الشعبى من الأساطير والفلسفة والحكمة والخرافات ما يكفيها لتتفاخر به ويتسابق العالم للاستفادة به.

مع الاختلاف الظاهرى بين مكان وزمان وشخصيات وصراعات قضايا أفلام شاماالان مثل "الحاسة السادسة/Sixth Sense" ١٩٩٩ بطولة النجم الكبير بروس ويلز، وفيلم "إشارات/Signs" ٢٠٠٢ بطولة النجم الكبير مل جيبسون، وفيلم "عروس البحور/Lady In The Water" ٢٠٠٦ بطولة الفنان الموهوب بول جياماتى.الأساس المشترك بينهم جميعا هو قضية الإيمان ببريق الروح وردود الأفعال البشرية، لاختبار مدى استجابة صلابة العقيدة والمبدأ أمام اختبارات القدر. المسألة فى "الحاسة السادسة" ليست كيف لم نلاحظ أن البطل أمامنا أصبح روحا بعدما فارق الحياة، لكنها حقيقة وأساليب التواصل بين عالمين واقعى وغيبى. فى"إشارات" لم يكن يهمنا كثيرا رؤية وحش الفضاء القادم لإبادة القرية الصغيرة، كى لا ندخل فى تفصيلات أفلام الرعب العادية دون داع. هذا الوحش

فى حقيقته تجسيد لحقيقة الموت التى أفزعت القسيس بطل الفيلم، عندما توفيت زوجته الحبيبة فجأة فى حادث سيارة أليم، ولم يستطع هو استيعاب الصدمة وتخلى عن مكانته الدينية ومعتقداته، وانعزل فى حياته الدنيوية دون أساس يستند عليه بقلبه وروحه حتى كاد يفقد كل شىء.. فى "عروس البحور" لم يكن المهم أصول الحكاية الخرافية ولا حقيقة شخص هذه الأميرة القادمة من أسفل، بل الأهم فى إمكانية التواصل بين عوالم مختلفة والإحساس بالقدرات الغيبية بكل ما فيها من خصوصية واستقلالية. لهذا تبدأ القضية عند شامالان دائما بالخطاب الفردى الضيق، وتنتهى بصيغة الخطاب الجمعى الواسع واتحاد الجميع لمواجهتها، عندما يتعمق كل إنسان فى داخله أكثر ويستكشف ذاته وينتبه لوجود الآخرين. وهو ما يعنى عقد جلسات نفسية مستمرة تقوم على عالمية الدافع وتحقق عالمية الهدف الإنسانى، بنفس منطق الحكمة المستقاة من الفلسفة والأدب الشعبى التى تخاطب الجميع، بوصفها موروثا يقع فى نطاق الملكية العامة لصالح كل البشر.

ربما يكون المجتمع الأمريكى والمجتمعات الأوروبية عامة فى أمس الحاجة الآن للالتفات إلى هذه الإشكاليات الفلسفية، بعدما نبهتهم كارثة الحادى عشر من سبتمبر ٢٠٠١ لقسوة هذا المجتمع المادى الذى يطحنهم دون أن ينتبهوا لأنفسهم، ودون العثور على دعامات دينية يستندون عليها تمنحهم السلام الداخلى والصفاء النفسى، وهو نفس السبب الذى دفع الكثيرين إلى تزايد الإقبال على دور وكتب العبادة باختلافها بعد ٢٠٠١ باعتراف السكان الأصليين لهذه المجتمعات. (٦١٨)

## "ثلاثمائة اسبرطى/300"

## رؤية تاريخية سياسية تثير غضب الإيرانيين!

إنه أسطورة متفردة يحترمه التاريخ بتخليد اسمه فى ذاكرته حتى الآن. إنه الملك اليونانى الحقيقى ليونيداس صاحب الأمجاد، الذى استلهم إنجازاته المبدعون ليصبح بطل الفيلم الأمريكى "ثلاثمائة اسبرطى/300" ٢٠٠٦ إخراج الأمريكى زاك سنيدر، الذى فاز فيلمه "فجر الموتى" ٢٠٠٤ بجائزة الكاميرا الذهبية بمهرجان كان.

استلهم كتاب السيناريو زاك سنيدر وكورت جونستاد ومايكل جوردون الأحداث بحرية من الفيلم الأمريكى القديم "ثلاثمائة اسبرطى" ١٩٦٢ إخراج ردولف ميت دون محاولة إعادته كاملا، بينما استلهموا صراحة الرواية المصوّرة الشهيرة "ثلاثمائة" ١٩٩٨ لمؤلفها فرانك ميلر، متناولة حرب "ثرموبيلا" ٤٨٠ قبل الميلاد بين اليونان يمثلها ثلاثمائة من جنود اسبرطة يعاونهم سبعمائة من جنود الثيسبس، ومائة ألف من جنود إمبراطورية الفرس بهدف حماية اسبرطة واليونان من طمع الفرس فى الأرض والمياه، طبقا لمدونات المؤرخ هيرودوت وأكدها الفيلم. يقول التاريخ إن حرب "ثرموبيلا" الشهيرة بحرب "الثلاثمائة" كانت النواة

لاتحاد قوات اليونان وهزيمة الفرس لاحقا فى معركتى "سلاميس" ثم "بلاتيا"، حتى أجبرت إمبراطورية الفرس على الانسحاب إلى آسيا والتراجع عن احتلال أوروبا، وحتى الآن مازالت معركة "الثلاثمائة" من أنجح وأفضل الأمثلة الحربية فى القيادة والقتال والمهارات والانتشار والموهبة الفردية والروح الجماعية. الغريب أن فيلمنا التاريخى الحربى مكتظ بالدماء والتراجيديا والعنف الزائد، بينما الرواية نفسها مصنفة عملا أدبيا كوميديا!

بما أننا نتناول موقعة حربية حقيقية دارت منذ آلاف السنين، وبما أنها مازالت تتنفس فى ذاكرة الشعوب لأسباب مختلفة، من الطبيعى أن تنسج حولها الأساطير لتكتسب عظمة زائدة على لسان العامة. مادامت العامة تناقلتها شفاهيا وتم تدوينها كتابيا وفنيا مثلما يشير تمثال ليونيداس باليونانفنحن نتعامل إذن مع أسطورة قديمة سحيقة تحتمل الكثير من التصريفات والأساليب الفنية، وعلى رأسها الحكى والسرد بصوت الراوى الشعبى الذى يصاحبنا طوال العمل متدخلا فى توقيتات منضبطة هامة، ليقوم بنفس دور الكورس فى المسرح اليونانى من شرح وتعليقات وتلخيص واستخراج مكنون الشخصية وما يدور فى عقلها وقلبها، وكشف الكثير من الأسرار وهو ينتقل بحرية صوتية خيالية من مكان إلى زمان. بدأ راوى الفيلم حكايته بنبرة جلال وعظمة وافتخار بصيغة ضمير الغائب "هم"، وبالتدريج تغيرت الصيغة لضمير المخاطب "نحن" وعلمنا أنه المحارب دليوس (ديفيد وينهام)، الذى بعثه الملك ليونيداس ليحكى للجميع ما حدث وشهد عليه. القائد كان مدركا أن الموت هو مصيرهم الوحيد، بالتالى لن يعرف أحد شيئا عن بطولاتهم ولن يستثمروها فى استكمال المشوار الحربى السياسى البطولى المقدر لهم.

انتهز الراوى الفرصة وراح يقدم لنا مملكة اسبرطة، وامتزج الصوت بالصورة المعبرة الصامتة فى مونتاج زمنى متحرر لوليام هوى، وراح يقدم مع مدير التصوير لارى فونج والمؤلف الموسيقى تيلر بيتس ومصمم الديكور بول هوتى ومصمم الملابس ميشيل ولكنسون مواصفات مجتمع اسبرطة. كلما تنقل الجميع بنا فى جولة حرة غير مرتب لها اكتشفنا بتلقائية كيف أننا دخلنا مملكة متحضرة تراعى آراء النساء وقدرات البشر وتهتم معاملة البسطاء باعتدال وتواضع، وكيف تقوم فى الأساس على توفر سلالات من الوطنية المشتعلة وكفاءات سكانها الحربية وقدراتهم القتالية اللامحدودة، كتقليد يمر به كل أطفال اسبرطة بعدما يبلغون من العمر سبع سنوات. وعندما يكبرون يتشرفون بالالتحاق فى خدمة الوطن بعد اجتياز كل العقبات القاسية جدا ما بين التمارين القتالية وصعوبات الطبيعة، ومواجهة الحيوانات الشرسة وسط جبال الثلوج والكهوف والطبيعة المُهلكة. فى اسبرطة لا تراجع ولا ضعف ولا رحمة ولا استسلام ولا هزيمة. بمعنى إيجازى تلخيصى مفيد سنجد أن فصيلة دم كل مواطن أصيل هى "اسبرطة"..

هذا الترتيب الدرامى جعلنا نبدأ من نمط المواطن العام والحقبة التاريخية والأجواء المميزة التى رسمها الفريق خلف الكاميرا، حتى وصلنا إلى التخصيص المرتكز على شخصية الملك البطل المحارب الأسطورة ليونيداِس (الاسكتلندى جيرارد باتلر)، الذى يؤمن بانتمائه إلى سلاسة هرقل. بهذه الثقة والإيمان بالقوة يحكم الملك بلاده بعدل وفن مع الملكة الجميلة جورجو (لينا هيدى)، لكنه

لسبب ما لا ينتبه لأخطار الخائن ويست (دومينيك وست) الطامع فى ملكه.. بعد لحظات قليلة من قتله رسل تهديدات الفرس، يتقدم الملك ثلاثمائة من أفضل وأشجع جنود اسبرطة لمحاربة الفرس بقيادة العملاق زيركسيس (البرازيلى رودريجو سانتورو) المغطى كله بالجواهر بشكل مستفز، على غير رغبة كهنة الآلهة التابعين للخائن ويست، لهذا لم يمده مجلس الإمبراطورية بالجيش اللازم..

على مدى أيام المعركة الثلاث قدم المخرج مشاهد بارعة فى فنون التنظيمات الجيش واستخدام الدروع والرماح والسيوف والخوذات الخراسانية، عبر تصميمات دقيقة للمعارك على كثرتها، مع قوة توظيف المؤثرات المرئية تحت إشراف كريس واتس ودقة عمل المشرفين على الماكياج شون سميث ومارك راباپورت، حيث تدخلت الخدع والرسوم المتحركة ألف وثلاثمائة مرة فى هذا الفيلم. ومعها تعاون المخرج مع فريقه فى تقديم لوحات فنية متوالية لجماليات الصورة، من خلال تشكيلات لونية وتكوينات الكتل البشرية الضخمة وتناسبها بندية مع عناصر الطبيعة، وشحنات الإضاءة المتناغمة مع ألوان الرماديات والبنيات ودرجاتها المهيمنة على الصورة، والمتفاعلة بإيجابية ومرونة مع مصادر الضوء المبهرة أو القادمة من المشاعل. لعبت دلالات العباءة الحمراء القانية لجنود اسبرطة التى تحيل إلى سطوة الدماء دورا مزدوجا، بحيث تستجمع كل تركيز عين المشاهد عند هذا اللون الساخن، بالتالى لا تخرج أبدا من عالم جنود اسبرطة ووجهة نظرهم، ليسلم لها المتلقى القيادة الفكرية البصرية فى سلسلة المواقع المتوالية مما أحدث شيئا من الملل، باستثناء لحظات الانتقال إلى إمبراطورية اسبرطة وما فيها من صراعات. هنا يكمن مأزق وجهة النظر الأحادية التى يطرحها الفيلم.. فقد صور المخرج فريق اسبرطة باعتباره أبطالا، باستثناء الخائن ثيرون والكهنة أصحاب الملامح المشوهة بدرجة مقززة، والخائن الأحدب القزم المسخ إفيليتس(أندرو تيرنان) الذى قاد الفرس لخطة اختراق جيش اسبرطة. بينما جمع كل الفريق الفارسى فى سلة الهمج البربر المندفعين بلا عقل ولا مبدأ، بما يملكون من كائنات متضخمة وحيوانات بشعة وكنوز فائضة بسفه. إذا افترضنا أن المخرج عكس الأوضاع وأعلى كفة الفرس على حساب اسبرطة بهذا الشكل، فسنقول نفس الشىء بالضبط بما أننا لا نتفق أساسا مع توجه الإغراق فى قيود دكتاتورية الفكر دون طرح وجهات نظر مختلفة بموضوعية..

من هنا أثار الفيلم اعتراضات إيران – فارس سابقا - رسميا وشعبيا، بدعوى تجييش عداء العالم ضدهم لدعم موقف أمريكا فى شن الهجوم السياسى الحالى ضد إيران الغازية الإرهابية، فى ظل حوار الفيلم الصريح الذى يؤكد على مدى خطورة هذا العدو على مدى أجيال طويلة، وكيف سيظلون خطرا داهما يهدد الحريات والأمان والشعوب..

والآن.. بعدما حللنا وأدركنا الآراء المختلفة، من العبث المطالبة بمنع هذا الفيلم أو غيره مثلا فى زمن الفضائيات المرعبة وإلا سندفن رأسنا فى الرمال. كما أن الاكتفاء بالتحليل النظرى لا يؤدى إلى شىء.إن الصورة أقوى وأخطر تأثيرا من الكلمات كما يعرف أهل الفن والسياسة معا.. (٦١٩)

## "نوربيت/Norbit"

## غلطة العمر ثمنها خراب مالطة وعمارها!

اختيار واحد خطأ ممكن أن يوجِّه بوصلة حياة الإنسان فى اتجاه معاكس تماما لما كان يخطط لنفسه أو على الأقل يتمنى ويحلم.. لكن إذا جاءت الفرصة لإجراء ثورة تصحيح فردية سلمية، فهل من الممكن أن يستعيد ذاته ووجوده، أم يظل يعاقب نفسه بقية عمره ويعض أصابع الندم دون أن يتعلم كيف يصاحب أخطائه بدلا من اتخاذها عدوه اللدود؟؟

كل قرار مهما كان بسيطا له آليات تتوقف على علامات استفهام تبدأ بلماذا وكيف ومتى لتمر التجربة بسلام، مع الأخذ فى الاعتبار أن تجربة بطل الفيلم الأمريكى الكوميدى "نوربيت/Norbit" ٢٠٠٧ إخراج المنتج والممثل والمؤلف الأمريكى بريان روبنز، كانت أصعب كثيرا مما تصور هو نفسه رغم الضحكات التى يطلقها كل من حوله إلا هو. إن صاحب المشكلة دائما هو المتضرر الوحيد.. بدأ عرض هذا الفيلم فى السابع من شهر فبراير الماضى بالولايات المتحدة الأمريكية، وهو عن قصة للممثل النجم الأسمر إيدى ميرفى وشقيقه تشارلز ميرفى، وقد شاركا أيضا فى كتابة السيناريو مع جاى شيريك وديفيد رون. إذا اعتبرنا أن الفيلم الحديث "أحلام الفتيات" الذى لعب فيه ميرفى دورا ممتعا يعلن عن مدى صعوبته وعمقه من البداية، فهناك الكثير من الأفلام التى قدمها هذا البطل تطرح صراعات تبدو بسيطة تحت مظلة لغة الكوميديا التى يتقنها تماما، لكنها حسب مستويات التلقى الأبعد تحمل العديد من التأويلات التى تمنحها قيمة وأهمية واستمرارية أعلى مثل فيلمنا هنا.. من خلال مجموعة من المشاهد المتوالية قدمها مونتاج نِد باستيل من خلال سياق كوميدى يقفز على رتم سريع دون الاهتمام بالتفاصيل كثيرا، حكى لنا صوت الراوى بصوت سارد هادىء شبه رومانسى مطمئن عما يحدث أمامنا من مهزلة إنسانية غريبة، عندما طوّح غرباء لا نعرفهم بطفل أسمر وليد من السيارة بمنتهى العنف أمام ملجأ للأيتام، ليتلقفه صاحب الملجأ الصينى السيد وونج بعدما تعود على التقاط ورعاية كل الأطفال أصحاب نفس المصير المظلم. بما أن الحكى والتفاصيل والتعليقات المبهجة التى نسمعها من الراوى تسير على العكس تماما مما يحدث أمامنا طبقا لتفاصيل الصورة القاتمة، بالتالى نحن أمام واحدة من أهم وسائل خلق الكوميديا فى هذا الفيلم، وهى المفارقة المستمرة المجسِّدة للتناقض المؤلم بين الأحلام والواقع، أو بمعنى أدق بين حقيقة ما يقال وما يجب أن يقال حقنا للدماء! مرة أخرى يقفز بنا المخرج قفزات سريعة محسوبة لتمر على المراحل العمرية الأولى للطفل الأسمر نوربيت، وكيف كان من يومه وحيدا مسكينا مستكينا مستسلما بالفطرة دون قصد، وهو ما قرّبه بجاذبية طبيعية من الطفلة الصغيرة الجميلة كيت حتى تعاهدا بمنطق البراءة على الحب والزواج تحت الشجرة بخاتمين ملونين هما فى الحقيقة مصاصتان لذيذتان، لكن سرعان ما تأزمت الأمور مرة أخرى كما يخبرنا الراوى المحايد بالإكراه، بعدما رحلت كيت بعيدا مع الأسرة التى تبنتها..

منذ هذه اللحظة انقلبت حياة نوربت تماما، واختلف أيضا استقبالنا للصراعات التى ستتأزم بالتدريج، وأدركنا أن الوحدة والاحتياج والفقر والضعف الجسمانى وانعدام الثقة بالنفس هم الذين دفعوا الراوى ليخبىء الحقيقة الواضحة أمامنا كالشمس، تماما مثلما سيفعل نوربيت الصغير الذى يتكتل عليه الأولاد الأشقياء أو هذا التوءم المتباهى بقوته وكثرته وبشرته البيضاء، ولن ينقذه من كل هذا سوى الطفلة السمراء الضخمة القوية جدا راسبيوتا، التى منحت نوربيت كل ما يحتاج إليه منذ الصغر.. بمرور الزمن أصبح فريسة الأمس سجين الحاضر، وتحوّل حارس الماضى إلى سجان المستقبل القريب والبعيد، وهما للعلم طرفا معادلة واحدة لا يتحقق أحدهما دون الآخر. بتوالى المواقف وتكريس الأفعال كبر نوربت (إيدى ميرفى) وتزوج السيدة الجبارة العملاقة المتوحشة راسبيوتيا (إيدى ميرفى أيضا)، وبلا أى مبالغة تم تعيينه عبدا بالغصب عندها وعند أشقائها الأوناش الآدمية الثلاثة بيج جاك (تيرى كروس) وإيرل (كليفتون باول) وبلو (مايتى راستا)، الذين يهددون كل المدينة بالقوة ويفرضون على سكانها إتاوات باهظة بالقمع والسادية المستفحلة؛ فعاش نوربت حياة الجحيم كما أنزلت أسوأ من حال جليفر فى بلاد العمالقة! إن ثمن مداواة الجراح كان حريته ووجوده هو نفسه مقابل منحه كثرة العائلة وإحساس الونس وهو صغير، مع الإنعام عليه بالزوجة والحماية والعمل بشركتهم للمقاولات وهو كبير. من الطبيعى والمنطقى أن تكون الملامح الوحيدة المرسومة على وجه الزوج المسكين هى ثقل الرعب الأزلى الذى لا يعرف غيره، حتى أنه لم يستطع فتح فمه أوعينه فى زوجته الضخمة بعدما شاهد خيانتها علنا مع مدرب الأيروبكس.من حقها أن تفعل ما تشاء بمنطق القهر، أما هو فممنوع حتى أن يمتنع عن شىء، وإلا سيكون جزاؤه الوحيد المعتاد مطاردتها له بكل افتراء فى كل مكان لتقبض عليه وتأكله..

قصدنا هنا استعراض بعض الخيوط المهمة فى هذه العلاقة القمعية الاحتلالية المسيطرة المخجلة رغم ما تثيره من ضحكات؛ لأنها ستفتح أبواب التأويل أمامنا للتعامل معها على أساس أبعاد مختلفة، كالبعد الاجتماعى من زاوية تشرد وتشتت حياة هذا الطفل اليتيم، والبعد الاقتصادى من منطلق الفروق والصدامات بين طبقتى الفقراء والأغنياء، وأيضا البعد السياسى الأعمق بمنطق الصراعات الشرسة بين هيمنة السلطة الدكتاوتورية وحاشيتها الجمعية ضد المواطن الأعزل من كل شىء.. لكى يبدأ ميزان القوى فى الاعتدال ساق السيناريو فى المقابل عدة مقويات فى طريق البطل لتحميه من الوحشة، مثل العودة المفاجئة لحبيبة العمر القديمة الرشيقة جدا كيت (البريطانية الزامبية ثاندى نيوتن)، والتضاد بينها وبين راسبيوتا ليس فى الوزن الخارجى بل فى الوزن الداخلى للروح أيضا. وقد اكتمل فريق المقاومة الشعبية بعودة الرجل الصينى إلى ساحة الظهور بقوة، مع توليد الكوميديا من ثنائى القوادين (إيدى جريفن) و(كيت وليامز) اللذين يحملان اسمين دينيين من باب التخفى والدعابة؛ فهما يصنعان لأنفسهما عالما غريبا من الهدوء والأفكار والتصرفات ولا تفلح معهما أى محاولة فى التوقع أبدا. أخيرا كانت مفاجأة القدر العادلة بانتفاض نوربيت فى وجه الاستعمار، وإنقاذ كيت من خطيبها النصاب ديون (كوبا جودنج جونيور)، الذى اتفق مع عائلة راسبيوتا على تحويل ملجأ الأيتام إلى نادى للعرى..

مرة أخرى يؤكد إيدى ميرفى قدراته على تجسيد عدة أدوار متنوعة فى عمل واحد، مثلما قدم فى جزئى "الأستاذ الملحوس" ست شخصيات دفعة واحدة بفن وصنعة وتمكن واستمتاع. فيما يخص شخصية نوربيت هنا قام ميرفى بتثبيت برواز خاص لوجهه بعينين طيبتين منطفئتين وفم مفتوح بزاوية معينة بفعل الملل والخوف، ومن داخل هذا البرواز راح يتفاعل بمرونة مع ملامح نوربيت المتغيرة باستمرار نتيجة صدماته المستمرة.هو لا يعرف أبدا متى ستأتى الضربة القادمة! ومثلما حافظ على إطار صوتى للرجل الطيب الساذج، طرح النموذج الصوتى الشرس بطبقة صوت غليظة للغاية لتجسيد شخصية راسبيوتا، ليحوِّل كل شىء فيها إلى لوحة تصدر كل نغمات النشاز بشكل جماعى مجسّم مثل من يجلس على البيانو بالخطأ.. المسألة هنا ليست الفارق بين النحافة والسمنة، بل القدرة على رسم إيقاع كل شخصية وعالمها، ومكنونها الذى يتجلى مع تصميم ملابس مولى مجينس الواعى بالتركيبة الأصلية وخط سير تطورها. إذا كان ميرفى لديه قدرة هائلة على الاحتفاظ بالصورة الذهنية وتثبيتها على حائط ذاكرته المتيقظة الخلاقة، ونحن نستطيع تخمين أنه الزوج والزوجة فى آن واحد رغم تفاعلنا معهما على أنهما اثنان، فالجديد والمفاجأة المثيرة هنا هو قدرته المتطورة على تجسيد شخصية الرجل الصينى العجوز السيد وونج، بطريقة سيره ولكنته ولفتاته ونظراته وصراخه وطبائعه وسلوكياته وجنونه الذى لا ينتهى..

صحيح أن ميزان مشاهد الفيلم لم يكن معتدلا وكان يمكن تفجير كوميديا أكثر وأفضل، لكن تظل هناك عدة مشاهد متميزة مثل مشهد العرس الأول ومشهد تزحلق راسبيوتا على المضمار الخطر، حتى سقطت فى حمام سباحة لتفرغه كله من مياهه وتجلس على بلاطه وحدها، لتعلن نفسها ملكة الكوارث البشرية بكل جدارة واستحقاق! يعود هذا الخلل إلى أوراق السيناريو وتوظيف المخرج بريان روبنز لكاميرات مدير التصوير جى. كلارك ماثيس وموسيقى ديفيد نيومان مع المونتاج، حيث كان يفتح المسام الإبداعية لإطلاق الضحكات مستخدما الزوايا والكادرات المختارة، وكيفية وتوقيت قطع المشاهد كوسيلة وهدف لتحقيق المفاجأة والصدمة. لكن هذه الحلول الإبداعية تراجعت أحيانا إلى الخطوط الخلفية الاستاتيكية، عندما تركت العبء على الممثل مع الاكتفاء بنغمة موسيقية تعبر عن الخوف أو المفارقة الساخرة أو اللحظات الشجية. كانت ديكورات روبرت نيوفيلد أكثرهم كسلا فى الظهور والمشاركة لدرجة نسينا وجودها من الأصل من حيث التشكيل والتوظيف والألوان. لكن هذا لا ينفى المجهود المبذول للتعامل مع ممثل واحد يجسد ثلاث شخصيات، حيث لجأ المخرج أحيانا إلى التصوير بالطريقة التقليدية مرة لهذا ومرة لذاك، واستخدم أحيانا ما يسمى تكنولوجيا الشاشة الخضراء، كى يتم توزيع إيدى ميرفى نفسه على عدة أماكن فى الشوط الواحد، واستبدل أحيانا الرأس محل الوجه أو العكس. إذا كان دور جارى إلمندورف المشرف على المؤثرات الخاصة ملموسا باستمرار، فإن ريك بيكر يظل هو بطل الفيلم الحقيقى كواحد من أعظم وأمهر فنانى الماكياج على الإطلاق.. (٦٢٠)

## " أبوكاليبتو/ Apocalypto"

## ملك الغابة الأعزل يتحدى ترسانة الفاشية!

إنه نموذج لسينما الصورة الخلاّقة.. وكأننا عدنا إلى أيام السينما الصامتة، مع الفارق أن المخرج المبدع الواعى بحقيقة الصورة يدفعها دفعا لتنطق بكل لغات العالم، وعلى رأسها لغة الإحساس والمشاعر والتواصل والاندماج والتفاعل حتى تصل إلى مرحلة التوحد والعشق. هنا يكون الصمت أبلغ مليون مرة من الكلام..

إنه الفيلم الأمريكى "أبوكاليبتو/Apocalypto" ٢٠٠٦ إخراج مِل جيبسون، الذى دخل بفيلمه فى مناقشات حامية مع المعترضين من علماء الأنثروبولوجيا المتخصصين فى قبائل حضارة المايا مؤكدين حدوث خلط فى الحقائق التاريخية، بينما مازالت دفاعات جيبسون المستميتة تصمد أمامهم بقوة.

"كان أبى يصطاد فى الغابة من قبلى.. أنا صياد، هذه غابتى، أبنائى وأبناؤهم سيصيدون هنا حتى بعد رحيلى".. عبارة بليغة توارثها المقاتل الشاب جاجوار (الأمريكى رودى يانج بلاد) بطل القرن السادس عشر من والده المقاتل الحكيم فلنت سكاى (موريس بيردييلوهيد)، وورّثها لأبنائه وشعبه كأساس فكرى أصيل فى سيناريو مِل جيبسون وفارهاد سافينيا، الذى يخوض بنا مغامرة درامية بصرية مثيرة لنقتحم عالما غريبا عجيبا جديدا يطبق قانون الغابة بحذافيره "البقاء للأقوى".. بدأ الفيلم باستعراض عالم الضحايا المسالم لاستقطاب اطمئنان المتلقى مع لحظات صفاءهم ومرحهم وممارستهم الحياة الطبيعية، وتقديم الدليل العملى على مدى قوتهم البدنية واتحادهم فى اصطياد الفريسة الضخمة بذكاء وبدائية. من خلال هذه المشاهد القليلة راح جيبسون يجذب أقدامنا داخل هذا العالم البديل، مستعرضا التفاصيل الظاهرية ليمنح الفرصة للماكييرين ألدو سينوريتى وفيتوريو سودانو ومصمم الملابس مايس روبيوس كى لرسم تفاصيل الماكياج الخارجى لخصائص هذا العالم، على أن يلقى العبء على تفاصيل الصراع القادم لتتولى رسم الماكياج الداخلى لأيديولوجية سكان هذا العالم، وعلاقاتهم بنسائهم وأطفالهم وكافة أنماطه التى لخصها وكثفها فى البطل جاجوار، لتجسيد جوهر الروح الإنسانية وسياساتهم الاجتماعية.

بعدما كانت الجماعة المسالمة ترتدى زى الصياد، إذا بقانون الغابة يفتتهم ويحولهم إلى فريسة مقهورة، عندما أغارت عليهم قبائل المايا/Maya المعادية لإبادتهم مثل غيرهم، اعتقادا منها أن قتل وأسر أكبر عدد من ضحايا البشر سيمنحها القوة والترخيص الرسمى لبناء أكبر عدد من المعابد تقربا للآلهة العظيمة. آخر حدث مرتب يمكن الاستناد عليه قبل أن تنفض مهزلة المذبحة الدامية يديها عن كل شىء، هو إنزال جاجوار زوجته (المكسيكية داليا هرنانديز) الحامل فى شهرها الأخير وابنه الصغير فى البئر العميق جدا بواسطة الحبال، ليحمى ثلاثتهم من المصير المفزع على يد قائد المايا زيرو وولف (راؤول تروجيلو) ورجاله، على وعد بالعودة إليهم مهما حدث.. بنفس منطق مفاجآت الطبيعة التى لا تنتهى تشابكت مفاجآت الأحداث فى خيط واحد لا نعرف له بداية من نهاية، كل ما نستشعره أنه خيط متين جدا يحمل شلالات من العقد اللامتناهية بلا

خريطة ولا مذكرات توضيحية لفك الشفرات! كانت نتيجة المذبحة خوضنا رحلتين رهيبتين ذهابا مع جنود الغزاة وكل الأسرى، وإيابا مع جاجوار الهارب وحده جريحا وصراعاته الطويلة ضد فرقة الصيادين المتوحشين بفضل كفاءته وتصميمه وعزة هدفه، ومن قبلهم غريزة حب البقاء ومساعدات القدر السخية له.

قاد المخرج مصمم الديكور كارلوس بناسينى ومدير التصوير دين سِملر والمونتيرين كيفن ستيت وجون رايت والمؤلف الموسيقى جيمس هورنر مع المشرف على المؤثرات المرئية تيد راى لتنفيذ كرنفال بصرى تشكيلى مدهش فى ظل شحنات إضاءة طبيعية وصناعية مدروسة بعناية، على مدى ساعتين وتسع عشرة دقيقة قضيناها على أنغام طبول الترقب والحروب بتلقائية مع مشاهد متوحشة وممتعة، مع مناظر مُعذبة ومزدهرة تسببت فى أن يغمض الكثيرون من حولنا عيونهم من هول التأثير والبربرية، رغم تكفل الرقابة ببعض القطع الرحيم وتخصيص الفيلم للكبار فقط.. اعتمد المخرج على كلمات نادرة جدا من الحوار المنطوق، واستبدلها بالمناظرات الفكرية التى عقدتها الكاميرات الديجيتال ليس بهدف مجرد تصوير مطاردات وكر وفر، بل لتجسيد ماهية الصراع الإنسانى السياسى وعمق الأهداف وراء الظاهر. لهذا أقامت العدسات والزوايا المتنوعة المتعاطفة مع البطل جسرا شديد القوة والندية مع الطبيعة، لتتلاعب بدلالات مكوناتها من أقصى الجمال إلى أقصى القبح، بكل ما بينهما من درجات لانهائية من الإيحاءات والأيقونات التى تحمل تلالا من العلامات المتنوعة المتغيرة فى كل لحظة. لعب المخرج على إيقاع محكم ما بين الشد والجذب كى يلتقط الجميع أنفاسه، ولتحصيل نتائج مونتاج سياق مرحلة ما من المطاردات، وللتمهيد لسياق المرحلة القادمة سواء عاصرنا تحضير مفاجآتها من البداية لتحقيق المفارقة والتميز، أو استقبلنا نتائجها فقط فى النهاية مثل العدو لتحقيق المصداقية والتوحد والإعلاء من شأن البطل الأعزل. من أفضل مميزات هذا الفيلم المنهج الإبداعى للحظة ووسيلة تنقل المونتاج المتوازى بين مطاردات الغابة وحال الأم وابنها المحبوسين فى البئر العميق بمنتهى السلاسة والنعومة. والاثنان كفاح غال من أجل رفعة عائلة الوطن..

عاد البطل إلى أسرته وأنقذها ليتأكد أن أسوأ رائحة فى الوجود هى رائحة فيروس الخوف الجبان. وعندما لاح المستكشفون الأجانب من بعيدا كانت الغابات مهيأة لاستقبال المُستعمِر؛ لأنها ممزقة وجاهزين للاحتلال والذل والاستعباد لما تفرغ سكانها لقتل بعضهم. صدقت العبارة الافتتاحية السياسية للفيلم المكتوبة على الشاشة عندما قالت:"إن اضمحلال أى حضارة يأتى من داخلها أولا قبل خارجها.."(٦٢١)

## نيكول كيدمان

## ممثلة متطورة من الوزن الثقيل جدا

إذا أقمنا معرض صور للشخصيات التى لعبتها الممثلة الأمريكية الأسترالية الأصل نيكول كيدمان (١٩٦٧- )، ورحنا نتجول على مهلنا أمام كل واحدة منها دون

أن نلتقط اسم الفيلم، فسندرك أننا أمام عالم فنانة موهوبة إلى درجة مبدعة.. الإبداع هنا ليس من باب صيغة المبالغة! الواقع يقول إن كثيرا من الفنانين لديهم القدرة على الأداء، لكن قليل منهم من يمتلك القدرة على الإبداع وإحياء الشخصية من العدم والإضافة لها من قدراته وخبراته الحياتية والفنية. والاثنان لا يقومان بدون بعضهما البعض.

صورة كل شخصية جسدتها نيكول بنجاح فى أغلب أفلامها تعادل قيمة مفتاح الدخول إلى العمل ككل من حيث البنية الأساسية. من هنا اكتسبت نيكول قيمتها، من هنا أكسبت معظم الأفلام التى عملت بها قيمة فنية عالية الجودة. فى كل مرة نشاهد أفلامها نتوقف لتحليل شخصيتها الدرامية الحية، وأدائها المتطور الممتلىء بالكثير من الخيوط والأدوات التعبيرية المتنوعة.

من أهم مميزات نيكول كيدمان قدرتها على التحول والتعايش، وذلك على مستوى التنقل بشكل عرضى بين مجموعة شخصياتها عبر أفلامها المختلفة، هنا نستطيع العودة إلى معرض الصور المعلق على حائط خيالنا مرة أخرى، لنراها وكأنها مجموعة سيدات تنتمى إلى أجيال وراء أجيال بأعمار وشخصيات وأشكال وهيئات وتركيبات مختلفة تماما.. أما إذا تناولنا المسألة بشكل رأسى فسنجد أن نيكول التى بدأت العمل فى السينما والتليفزيون منذ عام ١٩٨٣، تعرف جيدا كيف ترسم خطا ممتدا تفسيريا لشخصيتها الدرامية له بداية ووسط ونهاية، تملكه فى يديها بشكل غير محسوس للمتلقى الذى يتفاعل مع الإطار الكلى وليست الأجزاء المجمعة. وهذا لا يتحقق إلا إذا كانت الممثلة تذاكر الشخصية جيدا بمعنى كلمة مذاكرة، وتبنى لها فى خيالها الواسع شكلا وروحا ورسما ومواقف وتفاصيل وسلوكيات ولفتات ونظرات وعبارات، وأسلوبا فى الإلقاء والتقطيع وخلافه ككيان مستقل. ومنه تبدأ فى تحديد كيفية توظيف كل ما بنته داخلها ليخرج ويتفاعل ويؤثر قبل أن يتأثر بعوالم الشخصيات الأخرى، فى إطار سياسة عامة يضعها السيناريست والمخرج باختلاف أدوارهما كى لا يسير كل ممثل حسب هواه، وإلا سيجد نفسه فى النهاية منعزلا فى مركب وحيد دون مرسى..

لقد وصلت نيكول إلى هذا القدر من تشييد البرواز الخارجى لسياسة الشخصية المتخيلة، بالتالى من الطبيعى أن تنتقل إلى المراحل الأخرى الأصعب لتبدأ فى التعامل مع كل موقف على حدة. نعود مرة أخرى إلى المنهج الرأسى لنحدد كيف ولماذا تسيطر هى على موهبتها وتحررها، لتجسيد العديد من الأحاسيس المتقلبة فى المشهد الواحد.إن نيكول كيدمان لا تحفظ ولا تكرر، بل تبدع بتلقائية وحب لمهنتها وبفهم قبل كل شىء..

صحيح أن الممثل جزء مهم من المنظومة الإبداعية لصناعة الفيلم، لكن تظل سلطته محدودة فيما يتعلق ببقية منظومة العمل خاصة السيناريو والإخراج.. إذا توقفنا أمام شخصية راى إنجرام التى لعبتها كيدمان فى فيلم "الهدوء المميت/Dead Calm" ١٩٩٨، فسنجد الفيلم نفسه متوسط المستوى متأرجحا ما بين مناطق الإثارة والتقليدية، لكن أهم ثماره كانت بداية إعلان موهبة البطلة عن نفسها. ومبادىء هذه الموهبة هى استخدام عقلها فى الهروب من فخ النمطية القاتل لشخصية لا تملك شيئا، وكل مهمتها الهرب طوال الوقت من قاتل

شرس وهما وحدهما على ظهر مركب فى عرض البحر. إذا تواجدت ممثلة أخرى قصيرة النظر بخلاف البطلة، فسوف تلجأ حسب قدراتها إلى أسهل الحلول التى سيتقبلها المتلقى بالفطرة، وهى إغراق صوتها ووجهها ولنقل جسدها أيضا فى حالة من الانكسار الدائم لرفع راية الضحية المسكينة. أما ممثلة ذكية بعيدة النظر مثل نيكول فقد راهنت على الطريق الأصعب، ولعبت على حلول العمر الطويل المضمون لها وللفيلم معها؛ فأخذتها فرصة لتثبت قدرتها على التعبير عن إحساس واحد بدرجات مختلفة فى المشهد الواحد أو أكثر من إحساس صعودا وهبوطا كدرجات السلم الموسيقى فى المشهد الواحد أيضا، وهو ما انعكس على استمرارية حياة شخصيتها وحياة الفيلم بأكمله، وإلا كان مصيره سيصبح مجرد فيلم قصير ممطوط بالإكراه يتسول مشاهدين دون جدوى..

دقق جيدا فى ملامح نيكول وهى تخبىء كل بريق عينيها مع شخصية فرجينيا وولف فى فيلم "الساعات/Hours" ٢٠٠٢، وكيف تخلت عنه لطرحنوع مختلف تماما من البريق الداخلى الذى يرتفع إلى حد العبقرية، خاصة فى مشهد التفكير العميق ولحظة اتخاذ قرار الانتحار. قارن بينه وبين مشهد الاعتراف المثير لشخصية فونيا فيرلى وكيف تسببت فى قتل أبنائها بالخطأ فى "الفضيحة/Human Stain" ٢٠٠٣ أمام ممثل جبار مثل أنتونى هوبكنز، أو بين مشهد الاعتراف لزوجها بالتفكير فى الخيانة فى فيلم "عيون واسعة مغلقة/Eyes Wide Shut"، أو مشهد الصدمة المدوية للسيدة جوانا إبرهارت فى فيلم "زوجات ستبفورد/Stepford Wives" ٢٠٠٤ عندما علمت بنبأ فصلها من عملها وهى فى عز مجدها وديكتاتوريتها، أو مشهد استسلام المطربة والراقصة ساتين لرجل مقزز مضحية من أجل حبيبها فى "الطاحونة الحمراء/ Moulin Rouge" ٢٠٠١. نقارن كل هذا وغيره لنعرف كيف ولماذا أصبحت نيكول كيدمان بالفعل ممثلة متطورة من الوزن الثقيل جدا.. (٦٢٢)

## "نسيج العنكبوت شارلوت/Charlotte's Web"

## الصداقة معجزة خالدة تستحق الحياة والموت!

عندما تضيق الدنيا من كل ناحية تهبط المساعدة الكبرى من أعلى من حيث لا يدرى أحد ولا يعلم.. قليل من النجدة يأتى من سكان الأرض، وهذا لا يتحقق إلا عندما تتوفر الصداقة. الصداقة الحقيقية التى لا يدركها ولا يقدرها إلا عدد قليل بالفعل من الكائنات..

من النجدة إلى السماء إلى الأرض إلى وضع هذه المفاهيم الإنسانية العميقة الصعبة تحت الاختبار العملى بشهادة كل المتفرجين، من خلال أحداث الفيلم الأمريكى الكوميدى "نسيج العنكبوت شارلوت /Charlotte's Web" ٢٠٠٦ إخراج المنتج والمونتير الأمريكى جارى وينيك، الذى شاهدنا له سابقا الفيلم الأمريكى الكوميدى الراقى "يا ريت كان عندى ٣٠ سنة/ Thirteen Going On Thirty" ٢٠٠٤.

يعتبر هذا الفيلم الحديث إعادة صريحة للفيلم الأمريكى الموسيقى القديم الذى يحمل نفس العنوان إنتاج ١٩٧٣ إخراج تشارلز نيكولس وإياو تاكاموتو، مع الفارق أن العمل القديم كان رسوما متحركة صريح حسب إمكانات هذه الحقبة الماضية، وقد استعان بأصوات عدة ممثلين مثل ديبى رينولدز وباول ليند وهنرى جيبسون. كان له تكنيك مختلف عن فيلمنا هنا الذى يعتمد الآن على ممثلين حقيقيين تماما، مع مزجهم بمنهج الرسوم المتحركة أى بتوظيف الحيوانات الحية لتتكلم بلسان ممثلين لا نراهم، مما تطلب الاستعانة بأحدث الوسائل التكنولوجية لتنفيذ هذه الحيل الصعبة المتواصلة طوال العمل. بدأ عرض الفيلم الحديث بأمريكا فى الخامس عشر من ديسمبر الماضى، وفاز بجائزة أفضل فيلم عائلى من جمعية نقاد الإذاعة، ورشح للحصول على ست جوائز أخرى ما بين أفضل فيلم خيالى وأفضل أغنية وأفضل ممثلة صغيرة لداكوتا فاننج، وأفضل شخصيات كارتونية واعدة فى فيلم روائى.

لم يكن الفيلم الأمريكى الجديد إعادة لأمجاد سينمائية قديمة فقط، لكن الهدف أيضا كان الاستزادة من النجاح الهائل الذى حققه الأصل الأدبى للفيلمين القديم والجديد حتى يومنا هذا.. استلهم كاتب القصة السينمائية إيرل هامنر جونيور وكاتبا السيناريو سوزانا جرانت وكارى كيركباتريك أحداث فيلمهما بشكل صريح ومباشر تماما من كتاب شهير جدا للأطفال بنفس الاسم صدر عام ١٩٥٢، ومازال ينعم بالنجاح المدوى فى كل يوم عند الأطفال والكبار، محققا مبيعات بلغت خمسة وأربعين مليون نسخة وترجم إلى ثلاث وعشرين لغة. هذا الكتاب تأليف الأمريكى كاتب المقال والكاتب الساخر والشاعر إلوين بروكس وايت الشهير باسم إى. بى. وايت (الحادى عشر من يوليو ١٨٩٩ – الأول من أكتوبر ١٩٨٥)، الذى يعد واحدا من أفضل من كتب للأطفال فى أمريكا والعالم، وهو للعلم نفس مؤلف كتاب "ستيوارت الصغير" الذى تحول إلى فيلمين أمريكيين ناجحين كجزئين أول وثان.

لقد اتضحت التباشير وأدركنا أننا سنتعامل مع فيلم عائلى كوميدى غنائى أحيانا. ولأنه فى الأصل حدوتة ولا أحد يريد إنكار هذه الأصول الأدبية أبدا للاستفادة من شعبيتها الطاغية، كان طبيعى أن يصاحبنا من البداية صوت الراوى (صوت سام شبرد)، الذى يجمع فى نبرات صوته ما بين الهدوء والطفولية والمتعة والمرونة والمرح والإثارة والبساطة والحكمة والتلقائية أيضا ببعض العمق. نلاحظ هنا أن المخرج جارى وينيك قاد كل فريق عمله لتحقيق هذه المعادلة نفسها باستمرار وبتوازن أيضا، بحيث لا يطغى أى جانب على آخر طوال الوقت، لضمان مخاطبة أكبر شريحة من المتلقين دون الانغلاق على بيئة وزمن. ما بين عالمى الإنسان والحيوان هناك الكثير من الخيوط المشتركة، خاصة إذا كان همزة الوصل بينهما طفلة صغيرة تستقبل بحاستها وقلبها لغة هذه الكائنات الجميلة الضعيفة ساكنة مزرعة الريف الهادئة.. أما هذه الصغيرة ذات الاثنى عشر عاما فهى الجميلة العنيدة الواعية فيرن (داكوتا فاننج)، التى تعيش حياة سعيدة خضراء هادئة مع شقيقها الأصغر ووالدها (كيفن أندرسون) ووالدتها (إيسى دافيز)، كنموذج للحياة المتعاونة الودودة الصافية، وكترديد بشرى للبيئة الناعمة الإنسانية الصحية العقلانية العاطفية الراقية التى تلفهم وتضلل عليهم من كل

ناحية. لم يكن هناك حدث ظاهر فى حياة الجميع، إلا عندما أنجبت أنثى الخنزير عددا كبيرا من المواليد، وإذا بالأب يختار الخنزير الزائد الضعيف ليتخلص منه ويستفيد به. لكن الصغيرة فيرن التى أطلقت على الصغير اسم ولبور صممت بكل حجة وإقناع وقوة على الاحتفاظ به ورعايته بنفسها. هذا النوع من الحيوانات يكبر بسرعة جدا، لهذا أصبح وجوده فى البيت أمرا ممنوعا، ولم تقتنع الصغيرة إلا ببقائه فى مزرعة العم والجار فى نفس الشارع على الجانب المقابل..

كان هذا هو المبرر الدرامى البسيط الهادىء لالتقاء عالمى الحيوان والإنسان على أرض واحدة، وقد قدمنا عالم الحيوان أولا لكثرتهم الأغلبية كسكان المزرعة. ولأن الطفلة الجميلة النقية فيرن كانت ومازالت الرابط القوى بينهما، فهى أقرب الناس إليهم بصفتها جزءً من الطبيعة بكل انطلاقها وحيويتها وفطرتها. ولأن فيرن تمسكت بالخنزير الصغير ولبور (صوت دومينيك سكوت كاى)، وبثت فيه حب الحياة والصداقة والقلب الناصع، فقد تعلم هو الآخر التمسك بالحياة مع نفسه والبحث عن صديق، بمنطق تبادل الحب والأمان والاستشارة بدون خوف أو خبث. لكن يبدو أن الصغير لن يستطيع التعلق بحبل الحياة وحده، بعدما علم من بعض الحيوانات أن نهاية فصل الصيف هى علامة فراقه للحياة قبل أن يشبع منها؛ لأنه وقتها سيتحول إلى طبق جميل على المنضدة بحكم العادة.. نتوقف هنا عند هذه المعلومة التى ستغير مسار الصراع الدرامى للفيلم ككل؛ لأنها ستكون المفتاح الحقيقى للبناء الفنى القائم عليه هذا العمل.. معنى أن الخبر وصل ولبور من أقرانه سكان المزرعة، إذن فهم يتكلمون ويسمعون بعضهم البعض، ونحن أيضا يمكننا الاستماع إلى نقاشهم، أى أننا أمام فرصة جميلة مختلفة للتعمق داخل هذا العالم بمفرداته وأفكاره وروابطه وطبائعه وكائناته المختلفة. إذا تذكرنا أن الفيلم القديم كان رسوما متحركة خالصة، فقد لجأ المخرج جارى وينيك هنا إلى الفرار ظاهريا من هذا العالم المصنوع بالاعتماد على ممثلين حقيقيين، بالإضافة إلى الاستعانة بكم كبير من الحيوانات الحقيقية. أما من ناحية المخبر فقد أدار كاتبا السيناريو مع المخرج العالمين الإنسانى والحيوانى، باستخدام حلول أفلام الرسوم المتحركة لتحقيق كافة مشاهد الفيلم، وهذا يعنى بذل مجهودات ضخمة فى تدريب الحيوانات واستخدام جيل الكمبيوتر لتنفيذ كل أغراضهم من المشهد. كما أننا لن نبتعد كثيرا عن جوهر عالم الطفل الذى يحل كل المشكلات المستعصية بحلوله العبقرية، طالما أنه لم يتلوث بعد بعالم الكبار الموبوء عن آخره.. بما أننا دخلنا بأقدامنا عالما متكاملا، علينا التعامل مع كائناته المختلفة كما هى لنرى كيف كانوا وأصبحوا بعد حلول ضيفهم العزيز ولبور..

نبدأ بالزعيم النبيل الحصان إيك (صوت روبرت ردفود) صاحب الكبرياء والجلال والهيبة والقوام الجميل والملامح المرسومة والشجاعة النادرة، التى سرعان ما تنسحق ليحل محلها الرعب الأزلى من مجرد رؤية للعقرب النمنم نظرا لأعصابه الرقيقة جدا! نتدرج على السلم النازل فى السلطة والمكانة لنجد كورال الأناقة والدفء المكون من أربعة خراف (صوت جويل مكرارى) و(صوت بريان ستيبانك) و(صوت فريد تاتاسكيورى) و(صوت برادلى وايت)، تعيش حياتها لتمنح صوفها فى بعض المواسم وتسخر بشدة من كل شىء وكل كائن فى كل المواسم، يتكلمون ويفعلون كل شىء معا فى هارمونى مترفع عالى الجودة بقيادة الزعيم

الخامس صمويل (صوتجون كليز). نصل إلى الطبقة المتوسطة وشريحة المتواشين المثقفين المختلفين على قضية المذكر والمؤنث وخلافه، وتنوب عنها الأوزتان جاسى (صوت أوبرا ونفرى) وجولى (صوت سدريك الإنترتينر) اللتان تعرفان مهمتهما، حتى يخرج البيض ما فى جعبته لظهور أجيال جديدة للزمن القادم. أثناء هذا التعاون لا مانع من بعض المشاكسات التى تمنح الحياة طعما أفضل من طعم الأوز.. تتمثل الطبقة الشعبية التى تراقب كل ما يحدث وهى تأكل ويبدو عليها الكسل من بعيد فى البقرتين بتسى (صوت ريبا ماكنتاير) وبيتسى (صوت كيثى بيتس)، حيث بفرق بين اسميهما حرف واحد فقط باللغة الإنجليزية. أما أفعالهما الساخرة فهى أكبر خيط رابط بينهما بصفتهما متخصصتين فى المقالب المحبوكة الساخنة جدا..

بعدها ننزل إلى الدرك الأسفل من الطبقة المُهمّشة المُشرّدة المنبوذة، التى لا هم لها إلا جمع أكبر قدر من الطعام بأى وسيلة مكيافيللية أو شيطانية، وبدون أى شريك سنتواصل مع الفأر الوحيد الأنانى النذل بطبعه تمبليتون (ستيف بوسكيمى)، وأسلحة السرعة الرهيبة وحيله اللانهائية ومفاجآته غير السارة أبدا. وأخيرا يلوح الزعيم الحقيقى من بعيد.. إنها أنثى العنكبوت شارلوت (صوت جوليا روبرتس) التى لا تملك أى صديق؛ لأنها كما يقولون قبيحة أكثر من اللازم، تعيش وحدها على الحائط تنسج وتأكل ولا يعنيها أى عضو من جيرانها على كثرتهم وتنوعهم، مع أنها فى الحقيقة أقلهم قوة وأصغرهم حجما، لكنها ليست أضعفهم من ناحية الصداقة والإنسانية والرحمة والحب والتعاون والذكاء أيضا. كل ما حدث أن الخنزير ولبور عرض عليها صداقته الحقيقية بقلب مفتوح؛ فاستجابت ومنحته الحب والرعاية والأمل والحياة حتى لو كان على حسابها شخصيا. بشكل أو بآخر كانت شارلوت المعادل القادم من عالم آخر تشريحيا لوجود الطفلة فيرن بكل مميزاتها وجمالها الداخلى. بالتالى اخترعت شارلوت نسج بعض الكلمات بالتوالى على خيطها لتحقق المعجزات، وتحاول لفت أنظار الناس بكل قوة أن الخنزير الصغير ولبور يستحق الحياة. من يمتلك القدرة على نسج كل هذه الخيوط العظيمة وحده للإيقاع بفريسته، من الطبيعى أن يمتلك القدرة أيضا على التخطيط بسرعة ومهارة وهدوء وصبر لتصميم وتنفيذ خطط على المدى القريب والبعيد.. بعيدا عن الأماكن المغلقة داخل المزرعة نلمح هناك الغرابين بروكس (صوت توماس هادن تشيرش) وإلوين (صوت أندريه بنجامين) المعسكرين فوق الشجر فى الهواء الطلق، المتشوقين لالتهام حبوب الذرة المزهوة المنتشرة فى الحقل، وقد احتارا جدا فى هذا الرجل السخيف الذى لا يتزحزح من مكانه أبدا لحراسة الحقل بكل هذه اليقظة، وبعد سقوطهما فى الشباك سيعرفان أنه صديق الحقول خيال المآته الأمين! بعد نجاح الخطة رد ولبور الجميل لصديقته الجميلة شارلوت، تعاون مع الفأر الأصيل فيما ندر لنقل بيضها الوفير إلى المزرعة، ورعاية المتبقى القليل جدا من صغار العنكبوت أبنائها بعد رحيلها كأعظم بطل وفى، ليكبر ولبور ويأخذ مكانها وتكبر فيرن وتنفتح شهيتها للحياة كأنثى صغيرة مع صديقها الولد الصغير الذى يشبهها..

بالفعل كانت المهمة شاقة تماما أمام المخرج ومدير التصوير سياموس ماكجارفى والمونتيرين سوزان ليتنبرج وسابرينا بلسكو والمؤلف الموسيقى دانى

إلفمـان الـذى لعـب بالموسـيقى وأطيـاف السـيمفونيات فـى خلفيـات حـوارات الحيوانات المرحة، مع مصممة الديكور ليزا تومسون ومصممة الملابـس ريتـا ريـاك لنسج تفاصيل عالم حـى متكامـل دون مبالغـة أو اصـطناع. مـع ذلـك يظـل البطـل الحقيقى لهذا العمل المشرف على المؤثرات المرئية جون أنـدرو برتـون.. كنمـوذج بسيط لطبيعة العمل وراء الكـاميرا نـذكر مـثلا أنـه تـم الاسـتعانة بسـبعة وأربعـين خنزيرا صغيرا لأداء دور البطل ولبور بعد اختيار الأصلح منهم والأسرع استجابة مـن بين خمسة وعشرين يوميا لأن الخنازير تكبر بسرعة جـدا، بـذلك أصبحت الخطـة الاستعانة بمدربين مهـرة لتـدريب كـل خنزيـر صـغير علـى أداء لقطـة واحـدة فقـط وهكذا، وقد كانت معاناة فريق العمل كبيرة فى تدريب ومسايسة بقيـة الحيوانـات أيضا، خاصة فى جذب أنظار البقر كى يلتفتوا ولو لحظة واحدة فى أى ناحية.. نفذ المخرج عمله على عدة مراحـل بـدءا مـن التصـوير المعتـاد، ثـم اسـتخدام الحيـل السـحرية علـى الكمبيـوتر بفضـل فنـانى الرسـوم المتحركـة، ليـتم إظهـار هـذه الحيوانات على الشاشة تتكلم وتتحاور وتمرح وتتعـارك، ولرسـم نسـيج العنكبـوت المعجزة بشكل تلقائى سلس مبهر، ولالتقـاط تفـاعلات الوجـوه وإيقاعـات العيـون والشفاه المفتوحة وكل التعبيرات المتاحة التى ترسم حدودا للتقـارب بـين تمثيـل عالمى الحيـوان والإنسـان، ليتوحـد العالمـان مـن ناحيـة القـيم التـى يـود الفـيلم تجسيدها فى رسالته الموجهة إلـى الجميـع. كـان كـل هـذا وغيـره حصـاد عمـل تعـاونى بـين خمسـة بيـوت خبـرة كبـرى متخصصـة فـى الرسـوم المتحركـة. لـم يستعينوا بأدوات التكنولوجيا الخالصة، إلا فى تصوير رحلة الفـأر مـثلا داخـل جحـره والمغامرات التى يقوم بها فى الداخل وتعرضه للعديد من التوريطات المرحة.

فى نهاية الفيلم صدق الراوى فى قوله: "عـادة مـا نجـد إمـا صـديقا حقيقيـا أو كاتبا موهوبا، لكن وحدها شارلوت كانت الاثنين معا".. (٦٢٣)

## "استغماية"

## تجربة أولى تستحق المشاهدة بمرونة

الحرية الفكرية هى الأمل لتواصل أجيال الفنانين والمتفـرجين، السـاعين إلـى الخروج من ورطة احتلال ثقافة واحدة تسقينا أفكارها بالملعقة بمنطق أنه لا يوجد غيرها فى ترديد لنفس المقولة الفاشلة: "الجمهور عايز كدة"!

إذا كان الجمهور قد استنفذ كل أغراضه مـع أفـلام عـادل إمـام ونـاديـة الجنـدى منذ سنوات، مما ساعد شباب الفنانين على تحرير عقولنا مهما كان الجديد، فقـد انقلبـوا بالتـدريج إلـى محتلـين غاشـمين يقـدمون نوعيـة الأعمـال التـى سـبق ورفضوها ولو سرا، فأعظم قائد ثورى الآن هو أعظم دكتاتور ظـالم غـدا فـى أغلـب الأحوال! حتى ضاق الكثير مـن المنتجـين بتحكمـات النجـوم وأسـعارهم، ويريـدون الآن تقديم وجوه جديدة تنقـى الشـوائب بفلتـر سـينمائى جديـد يحتمـل الصـواب والخطـأ. بالتـالى مـن المفيـد مسـاندة مغـامرة جديـدة مثـل الفـيلم المصـرى "استغماية" ٢٠٠٦، الذى سبق عرضه بمهرجان القاهرة السينمائى الـدولى فـى

دورته السابقة بقسم المسابقة الرسمية، ولابد أن نراعى تماما أنها التجربة السينمائية الأولى للسيناريست والمخرج عماد البهات. هذه المساندة لا تعنى المسارعة بالأعذار ولا اختلاق حجج وهمية لخداع أنفسنا وتحويل الإيجابيات إلى سلبيات، بل تعنى استقبال التجربة بمرونة وتقبل الطرف الآخر بكل ما فيه، وعدم مقارنته ظلما بأفلام مخرجين مخضرمين من كافة الأركان. باختصار نحن لا نبحث هنا عن شجرة مكتملة، لكن الأمل فى بذرة مبشرة تصلح للتطور والنمو فى المستقبل.

يدلنا عنوان الفيلم "استغماية" على اشتراط وجود طرفين لإحياء هذه اللعبة وممارستها، على أساس أن أحدهما ظاهر والآخر مختبىء، أى طرف صياد حاكم وطرف فريسة محكومة.. هذه الفرضيات الثنائية فى التأويل ستحيلنا إلى استقبال مجموعة تائهة من الشباب الضائع الذين ينتمون إلى شرائح طبقية فكرية ثقافية دينية اقتصادية مختلفة، يجتمعون على الصداقة والثقة والاطمئنان فى الفضفضة المتبادلة بينهم بلا خجل، بمنطق المشاركة وأن مشكلة غيرى الأكبر تهوِّن علىّ مشكلتى، وهذا المبدأ الأخير من الأسس الفكرية المترسبة فى اللاوعى المتوارث داخل كل الشعوب مهما اختلفت الثقافات والعصور. برغم أن مشكلة الراقص شريف (أحمد يحيى) الفنية تختلف عن المشكلة السياسية الأزلية عند الفلسطينية ليلى (ساره بسام)، فإن فضفضتهما معا أدت إلى نشأة مشكلة ثالثة وهى التعاطف ثم التقارب ثم الحب المنقوص؛ لأن عقلية الفنان هنا مهما تحررت مكبلة بالقيود الشرقية التى لا تقبل ولا تغفر علاقة ليلى برجل غريب قبله.. هذه المشكلات المتصاعدة تختلف أيضا عن مشكلة سلمى (هيدى كرم) التى تعانى معاناة داخلية من وطأة القهر الأسرى، حيث تجبرها عائلتها المقيمة بالسعودية منذ سنوات لتكنز الأموال على التزمت الفكرى أولا قبل التزمت فى الهيئة الخارجية. كان من الطبيعى أن تختل علاقة الحب بين سلمى وحبيبها المخرج الشاب يوسف التائه أكثر منها، مثلما اختلت علاقة الحب السابقة لأن كل منهم يعانى قصورا ذاتيا وزلزالا نفسيا مدمرا، لا يستطيع مواجهة نفسه ومساندتها، وكل همه التعلق بقشة الآخر كى لا يموت من الوحدة القاتلة. وكلما سكت الشباب وغلبهم حزنهم وانقطعوا عن الكلام المباح بفعل الكبت والخمر والمخدرات، برز دور صديقهم الكبير القبطان المتقاعد (طارق التلمسانى) فى احتوائهم، مع أنه يعانى هو الآخر من الوحدة القاتلة، بعدما انهزم أمام حقيقة الموت الذى اختطف حبيبته الوحيدة فى الحياة بدون سابق إنذار..

إذا عدنا إلى مدلول عنوان الفيلم وثنائياته المفترضة، فسنجد الشباك مليئة بالضحايا المحكومة المقموعة من كل نوع. أما الصياد صاحب السلطة الحاكمة فهو هذا المجتمع المتفسخ المهلهل، الذى حوّل هؤلاء الشباب إلى مومياوات محنطة مخدرة تشكى حالها، وكأنها آثار متحركة ملونة فى عرض استثنائى من عروض مسجلات الصوت والضوء! هذا الركود الذهنى العاطفى الفكرى واستسلام الأبطال أيضا بقدر كبير، كان لابد أن ينعكس على الحوارات الممتدة المطولة بتلقائية دون ترتيب، حتى انقلبت المسألة إلى حكايات متناثرة هنا وهناك دون ضابط أو رابط ظاهرى، مما يذكرنا بجوهر مسرح العبث الذى نشأ فى أوروبا فى

أعقاب مآسى الحربين العالميتين الأولى والثانية.. بالتالى تسلل الجمود إلى مونتاج أحمد عبد الله وكاميرات مدير التصوير كمال عبد العزيز، سواء فى النقلات أم صنع السياق شبه الواحد المتكرر بفعل المشاركة والتشابه، مع الخمول فترة زمنية طويلة عن قصد لمراقبة المتكلم والمستمع كديالوج أو مونولوج داخل المشهد الواحد، دون أن نحقق أى شىء إيجابى أوتقليدى. كانت موسيقى هشام جبر أكثرهم تحررا وحيوية وتعبيرا عن الأحزان والتوهان؛ لأنها المترجم الصوتى للكلام المكتوم فى القلوب، أو الحقائق المسكوت عنها بعد تأزم المشكلات أكثر من اللازم، أو الرقيب الداخلى الصارم المندس داخل كل فرد رغما عنه. لم يحاول الفيلم التعمق فى مناقشة المشكلات أكثر مما فعل، لكن هذا الاكتفاء أدى إلى الشعور بالملل أكثر من المطلوب، ووقوف درجة التفاعل عند حدود معينة لا تتخطاها.

من الظلم انتظار بزوغ نجم فنان متكامل فى هذه التجارب قبل أن ينضج.. من يذكر الممثلة الجديدة التى ظهرت فى دور صغير بارتباك وخجل فى الفيلم المصرى القديم "سلطان" ١٩٥٨، لن يصدق أبدا أنها هى نفسها التى أصبحت بعد سنوات قليلة جدا نجمة منطلقة اسمها نادية لطفى! (٦٢٤)

## "بلا خوف/Fearless"

## جيت لى يودع أفلام القتال بعمل راق!

ليس المهم تعلم فنون القتال، الأهم تعلم شرف القتال.. هذه واحدة من أهم وأفضل قيم فيلم "بلا خوف/ Fearless /Huo Yuan Jia" ٢٠٠٦ إخراج المنتج والمؤلف والممثل الصينى رونى يو، صاحب الفيلم الشهير "العروس ذات الشعر الأبيض" ١٩٩٣.

قرر جيت لى أن يكون "بلا خوف" إنتاج الصين وهونج كونج وأمريكا آخر أعماله التى يقدم فيها الفنون القتالية وهى خسارة بالفعل، لكنه على أى حال قراره وكان أفضل ختام لهذه المرحلة. فقد رشح الفيلم لجوائز أفضل تصميم حركى وممثل وفيلم ومونتاج وأداء ممثلة واعدة لبيتى صن وأغنية وتصميم صوتى فى مهرجان هونج كونج للسينما، كما رشحته أكاديمية أفلام الخيال العلمى والفانتازيا والرعب بأمريكا لجائزة أفضل فيلم أجنبى، وفاز عنه جيت لى بجائزة أفضل ممثل من جمعية نقاد السينما بهونج كونج.

يعتبر هذا الفيلم نسخة أخرى من الفيلم الصينى "Ying Wu Men" ١٩٧٢ والصينى الآخر ١٩٨٢ الذى يحمل نفس اسم فيلمنا هنا، والاثنان يتفقان فى تناول السيرة الذاتية الحقيقية للمقاتل الصينى العظيم هيو يوانجيا (١٨٦٩-١٩١٠) المؤسس والأب الروحى لاتحاد رياضة جين يو القتالية التى انطلقت من الصين لتغطى العالم أجمع. أدخل ثنائى السيناريست كريس شو وكريستين تو بعض التغييرات على تفاصيل حياة البطل الشخصية فى فيلمنا الحالى، لكن بما لا يؤثر على الأمجاد التى حققها هذا الرجل بكل إيجابيات وسلبيات مشواره. تولى

الراوى المجهول مهمة الدليل الدرامى ليخبرنا بجمله القصيرة أننا فى مدينة تيانجين الصينية ١٩١٠، حيث دبر مهندس الغرفة الأجنبية للتجارة خطة محكمة للتخلص من البطل المقاتل هيو يوانجيا (جيت لى)؛ فوضعه فى مواجهة انتحارية رباعية بالدور أمام مقاتلين من بريطانيا وبلجيكا وإسبانيا، وكل منهم يحمل سلاحا مختلفا ومهارات متنوعة فى القتال. قبل أن نصل إلى المقاتل اليابانى الرابع آنو تاناكا (شيدو تاكامورا)، نتوقف لحظات أمام الثلاث معارك المتتالية لنستخلص منهم بعض الأسس التى ستفيدنا كثيرا فى تحليل بقية عناصر الفيلم مع تطور الصراع الدرامى.. أولا - توظيف مصمم الملابس توماس شونج مع مدير التصوير هانج-سانج بوون لرسم أجواء البيئة الصينية الأصيلة كمذاق وهوية، مع إضافة ما يلزم من تصميمات وألوان تتناسب مع الحقبة التاريخية. ثانيا - تقديم المخرج لفيلمه ولغته القتالية رفيعة المستوى عبر تكنيك فنى ذهنى راق لبطله الصينى المحارب.. لقد تنوع المنافسون وهو كما هو على رباطة جأشه وإصراره الشديد وعناده المثير .العبرة ليست بما يملك من قدرات بدنية فقط، لكن تسبقها القدرات العقلية التى تدفعه لانتظار الفعل من الخصم أولا، ثم يقوم برد الفعل ليعطى لنفسه الفرصة لقراءة أفكار المنافس، ويوهمه أنه المسيطر على المعركة ويطلق داخله شرر الاستفزاز والغضب والغرور وإيحاءات اقتراب النصر الوهمى. وبعدما يملك كل هذا يبدأ فى إطلاق ردود أفعاله بهدوء وفن، وأخيرا يسيطر على الموقف تماما ليعلن تفوقه العقلى الخططى قبل البدنى كواحدة من أهم خيوط هذا الفيلم..

نعود إلى نقطة البداية حيث اختار السيناريو لحظة ما قبل لقاء البطلين الصينى واليابانى مباشرة، ليعود فلاش باك على مسرح ذاكرة البطل وبوجهة نظره ثلاثين عاما عندما كان يبلغ من العمر عشر سنوات، ليفسر لنا قيمة المعركة وخلفيتها ومردودها وكيف تعب البطل الصينى كثيرا، حتى يصل إلى هذه المكانة القتالية والرمزية العالية ليصبح أمل الأمة.. مشاهد قليلة مؤثرة شاهدنا فيها كيف كان والده (كولن شو) المقاتل الصلب الحنون يبعده تماما عن اللعبة، وكيف غضب الصغير ولم يستوعب درس والدته (هى شنج بو) التى علمته أن الفارق كبير جدا بين الاحترام والخوف، وكيف كان صديقه المخلص القارىء الهادىء الصغير نونج يرافقه فى أفعاله ولا يوافقه عليها، حتى كبر هيو يوانجيا وأصبح أبا لابنة صغيرة جميلة وعائل بيته بعد وفاة والده..

مرة أخرى نتمهل أمام منهج المخرج وهو يرينا المقاتل الشاب متفاخرا بقوته، سريع الغضب لا يرى ولا يسمع ولا يفرق بين المعجب الكاذب والصديق المخلص مثل نونج جنسون (يونج دونج). للأسف لم يتعلم البطل من والديه ولا ابنته الصغيرة شيئا؛ لأنه منشغل أكثر من اللازم بتربية عضلات جسمه دون عضلات عقله، مع أن القدر ساعده وعادل له شهوة الطموح وزهوة الغرور من خلال رجل متشرد قبيح الهيئة ينفخ فى البطل نار الأنا قبل كل قتال، ثم ساعده ثانية عندما عادل ما ينقص المقاتل من قوة فكرية وثقافية واقتصادية على هيئة صديقه القارىء الوفى نونج صاحب المطعم الناجح. لكن كانت الطامة الكبرى حينما دخل هيو يوانجيا فى معركة غضب وانتقام مع المقاتل شين؛ لأنه تجرأ وتعدى على أحد تلاميذه؛ فكانت ليلة دامية راح ضحيتها المنافس الشريف ومطعم صديقه

ووالدته وابنته البريئتين دون ذنب. وعندما علم البطل أن شين كان محقا فى تعديه على رجله، وأن كل أتباعه كانوا يعلمون الحقيقة وأخفوها عنه، أدرك أن الستار لابد أن ينزل لإنهاء مرحلة هوجاء وبداية أخرى متعقلة.. قبل أن نترك ما سبق نستكمل منهج المخرج رونى يو وتحليل حرفية الفيلم وقيمته، عندما ندرك الفارق العظيم بين التصميم الحركى ومنظور التصوير والمونتاج والموسيقى فى تناول معارك البطل الثلاثة الأولى، بعد بلوغه قمة النضج والتجربة ليتحدث بلسان ورغبات الجماعة، وبين بذرته الأولى الصبيانية العوجاء التى تبدأ بالهجوم ولا تفهم الفارق بين الشجاعة والخوف، وتسمح لمشاعر الغضب والانتقام بالسيطرة عليها، منهمكا ومنهكا فى تحية الجمهور كبطل وحيد بعد نجاحه، مع أنه لا يعرف كيف يبدأ وينهى المعركة ولا لماذا يقاتل أصلا.. المثير هنا أننا شاهدنا تطور فنون مصمم الكيرواجرافيا أو الحركة يوين يو بنج مع مجهودات مشرف مؤثرات المرئية فيكتور وونج من أعلى الهرم إلى أسفله، حتى يعود بنا مونتاج فرجينيا كاتس وريتشارد ليارويد فى دورة صعود زمنى، ونقترب بالتدريج من لحظات البداية الأولى أمام المقاتل اليابانى.

فى قرية صغيرة مسالمة منح القدر بطله النادم فرصة أخرى للحياة، عندما جسد فى الفتاة الجميلة فاقدة البصر لى صن (بيتى صن) ما ينقصه من حاستى السمع واللمس ونعم البصيرة والحب والإحساس. كما جسد فى جدتها الحكيمة (يون كيو) سكينة الأمان الضائع عنده والأمل فى المغفرة وإرشادات الوصاية التى مازال يحتاجها. فى عالم الماء والخضرة والخير وجد البطل ما كان يبحث عنه داخل نفسه، عرف معنى جماعية الحياة وألفة اللحظة والإحساس بوجود غيره بجانبه. فى مجتمع السلام والحرية وفن الحياة والمتعة والبساطة، وجد المؤلف الموسيقى شيجيرو أومياياشى متنفسا للتعبير عن الأنغام الصينية الشعبية الشجية الجميلة، بعدما خاض معارك موسيقية متشنجة فى ملاحقة قتال ما قبل وما بعد الفلاش باك بالمؤثرات والآلات الإيقاعية الزاعقة بصفة خاصة. أخيرا اختلفت عقلية البطل الصينى عندما امتنع عن الإعجاب بنفسه فى المرايا؛ فنجح بمساعدة أبناء الشعب حوله فى وقف زحف الغرب على الأمة. إن مهمة إعادة البناء أصعب بكثير جدا من مهمة البناء على أرض بيضاء..

أسوأ ما فى هذا الفيلم هو هذا الدوبلاج المميت الناطق بالإنجليزية، مما أفقدنا الكثير من الإحساس بالبيئة وبشخصية المواطن الصينى، ولوث هويته وموسيقى لغته وكل خصوصيته بحفر فجوة مزعجة جدا بين الصورة والصوت. كان حالنا كحال من ذهب لمشاهدة فيلم ممتع أبيض وأسود،؛ ولأن نقوده لم تكف كل حق التذكرة، اكتفى بمشاهدة نصف الفيلم الأسود فقط؟!! (٦٢٥)

## "المستقبل الغامض/Children Of Men"

## هل امتلأ تمثال الكرة الأرضية بالشروخ عن آخره؟!

طوال الوقت وألفونسو يحاول أن يخدعنا على أساس أن هذا الصراع المتخيل سيقع فى المستقبل بمنطق غدا القريب أو البعيد، لكن الحقيقة أنها نوع من

الطمأنينة المزيفة والإنذار القاسى ليضىء للبشرية علامة خطر، تواجهنا وتخبرنا أن المنحنى البيانى فى انحدار شديد نتيجة أفعالنا نحن التى لن يجنيها أحد غيرنا..

وألفونسو هو المكسيكى الشاب الشهير ألفونسو كوارون مخرج الفيلم البريطانى الأمريكى "المستقبل الغامض /Children Of Men" ٢٠٠٦، الذى رشح لنيل ثلاث جوائز أوسكار أفضل تصوير ومونتاج وسيناريو مُعد عن عمل أدبى، كما رشح لسبع عشرة جائزة أخرى وفاز بست عشرة جائزة متنوعة. استلهم سيناريو ألفونسو كوارون وتيموثى جى. سكتتون وديفيد أراتا ومارك فيرجوس وهوك أوستبى أحداثه ببعض التصرف المتاح، من رواية بنفس الاسم صدرت عام ١٩٩٢ لمؤلفها البريطانى بى. دى. جيمس. إذا توقفنا أمام عنوانى الفيلم باللغة العربية والإنجليزية، فسنجدهما لا علاقة بينهما من الناحية اللغوية الحرفية، لكنهما على العكس يتماسان بتفاهم كبير من ناحية الدلالة الدرامية، حيث اختار العنوان الإنجليزى أن يضع الورطة الإنسانية التى سيعيشها المتلقى معه فى برواز مضىء من أقرب نقطة بمنطق النتيجة القريبة المدى، بينما تعامل مغزى العنوان العربى مع نفس هذه الورطة بمنطق النتيجة المؤلمة البعيدة المدى. يطرح المخرج المكسيكى قضيته الخيالية فى المستقبل القريب الذى حدده الفيلم بنفسه فى عام ٢٠٢٧ أى بعد عشرين عاما فقط من الآن، مما يدفعنا إلى وضع خطوط حمراء كثيرة تحت تصنيف الفيلم فى إطار الخيال العلمى البحت كما يقول أصحاب الفيلم، خاصة بعد ابتعاده عن تكنولوجيا المؤثرات المرئية والصوتية.المسألة هنا خيال علمى فكرى بشكل كبير له هدف واضح يريد تحقيقه من خلال ربطه رباطا وثيقا باللحظة الآنية المعاشة..

من أول لقطة رفع المخرج لافتة تؤكد أننا نعيش عالم الفوضى والخوف، وانهمك فريق العمل المؤلف الموسيقى جون تافنر ومدير التصوير إيمانويل لوبزكى والمونتيران ألفونسو كوارون وأليك رودريجوز ومصمم الديكورات جنيفر وليامز ومصمم الملابس جانى تميم فى التعامل مع هذه الحقيقة المسلم بها، على أساس التنقل الهادىء المدروس من النتيجة إلى السبب إلى الحل والأمل. إن العالم يعانى بشدة من انعدام قدوم مواليد جديدة منذ سنوات طويلة.بما أنه لا أطفال،بالتالى لا حاضر ولا مستقبل بعد توقف السيدات عن الإنجاب بسبب كل الأخطار المحيطة فى الكرة الأرضية من تلوث وعنف وحروب وانفجارات وخلافه، ثم جاء نبأ وفاة أصغر طفل فى العالم الذى يبلغ من العمر ثمانية عشر عاما بسبب حادث فى الأرجنتين، لتنتهى كل آمال الناس إلى الأبد كما يبدو من الحزن والهم المنحوت على كل الوجوه المخربة من داخلها. إذا عدنا إلى اللافتة العريضة التى رفعها المخرج من البداية عن الفوضى والخوف، فسندرك قيمة عالمية وإنسانية القضية التى يطرحها وتخص العالم أجمع.. كل ما فعله المخرج مع الكاميرات ونقلات المونتاج أنه صنع سياق رحلة دنيوية مكوكية متنقلة قبل أن يضع رحاله فى لندن بالتحديد، ليجعلنا نرى ونشهد بأنفسنا على أنفسنا وكيف حولنا عالمنا ومخترعاتنا إلى منظومة بارعة من الفوضى والمخلفات والخرابات المظلمة الضيقة المهدمة باللفظ المهذب! وكأن الكرة الأرضية التى كان الجميع يحاولون الزج بها داخل الملعب للحاق بقطار الحياة السريع تحولت إلى كرة منبوذة، يحاول الجميع

التخلص من عارها بإخراجها مـن الملعـب باليـدين والقـدمين وكـل شـىء، حتـى انتهت بكل أسف إلى سلة مهملات مفتوحة السقف والأرض فاقدة الأهلية..

ننتقل الآن إلى مستوى الرحلة الداخلية من قلب بريطانيا حيث يشـن النظـام الحكـومى حمـلات إبـادة ضـد المهـاجرين المقهـورين غيـر الشـرعيين مـن كـل الجنسيات والأديان، مما استوجب بالتبعية ظهور منظمات تنشد العدالة بعد زوالها مـن وجهـة نظرهـا. أمـا السـلطة فتسـميها منظمـات إرهابيـة مـن أجـل حقـوق المهاجرين مع تنوع أساليب أعضائها فى التفكير والتنفيذ. هنا نتجت الخيانة التى أطاحت بزعيمة المنظمة جوليان تيلور (جوليان مور) التى تعتنـق الثـورة السـلمية قدر المستطاع، لكنها دفعت حياتها ثمنا لغدر مسـاعدها الأسـمر لـوك (شـويتيل إيجيوفور)، بعدما تركت الأمل فى يد زوجها السـابق الناشـط الاجتمـاعى المُحبَط ثيو فارون (البريطانى كلايف أوين) ووالد ابنهما المتوفى. فقد ائتمنته جوليان على توصيل السمراء كيى (كلير – هـوب أشـيتيى) مـع السـيدة الغاضـبة ميريـام (بـام فيريس) إلى سفينة مشروع البشرية السرى، لينقذها من الجنود والثوريين وكـل الأطراف المتصارعة، وهو لا يعلم أن الفتاة تحمل سرا معجـزة الطفـل القـادم أمـل البشرية فى البقاء، استنادا على حقيقة أن أصول البشرية نابعة من أفريقيا.

استخدمنا كلمة رحلة عن قصد أكثر من مرة؛ لأن المخرج رسـم خريطـة وسـار عليها ليطرح قضية أفعال الإنسان وثبات الإيمان فى سـاحة المناقشـة والتشـريح الدقيق. لهذا اعتمد مع مدير التصوير علـى المشـاهد الجماعيـة قـدر المسـتطاع باستخدام اللقطة الواحدة الطويلـة أكثـر مـن مـرة، مقابـل الإقـلال مـن التخصـيص والكادرات الكلوز؛ لأن القضية أكبر من فرد مما يمـنح الفرصـة لإجـراء رحلـة متأملـة من خارج الإنسان إلى داخله، بعدما يمنحه فرصة الثبات والاستقرار والاسـتمرارية والمعايشـة، ليبدأ المتفرج بعدها فـى القيـام بـدوره ويتعامـل مـع الموقـف بقنـوات استقبال إيجابية فاعلة على قدر الجهد المبذول فى الإرسال. الفوضى تؤدى إلى فوضى والثقوب تؤدى إلى نتوء، لهذا لم يكن هناك خطة مرسومة ظاهريا لأى من أجـزاء الـرحلات المتعـددة المسـتويات إلا فـى لحظـات نـادرة جـدا لكنهـا حيويـة وفاصلة. من هنا كان كل هَـم المخـرج كيفيـة انتظـام بقايـا هـذا العـالم الفوضـوى ليصنع منها نواة مقبولة لصورة مقنعة، مع أن انفجار ما مفاجىء مثلا كـان السـبب الوحيد فى تحريك البطل والفتاة من مكان إلى مكان ليقابل آخر وهكـذا. مـن أهـم مميزات مونتاج هـذا الفـيلم قدرتـه علـى صـنع توليفـة منضبطة للخطـاب الفكـرى الموجه، بمعنى أن البرواز الظاهرى يضع حدودا واضحة بـين الـزمن التقليـدى فـى حالة الثبات ونظيره فى حالة المطـاردة، لكـن السـياق المطـروح وأسـلوب القطـع الذى يسـلم الحدث من نقطة ساخنة إلى أخرى أكثر سخونة ارتفع بالمنظور إلـى مستوى الزمن النفسـى الأصعب. بالتالى تحولت المسألة بالتدريج إلى إحسـاس بمعايشـة لحظـة طويلـة مقبضـة مظلمـة واحـدة منشـطرة بفعـل قسـوة الظلـم والنغمات الموسيقية الغليظـة الحـادة، تظللهـا لحظـة طويلـة ممتـدة أصعب منهـا مطعمة ببعض التدخلات الموسيقية الضعيفة المنسـحقة تحـت وطـأة الانفجـارات المتوالية، مع ذلك مازالت تنغبش ببعض الأضواء الخجولة بفعل الأمـل والتوحـد مـع البطل فى وصوله مع الفتاة إلى حدود بر الأمان..

لا نستطيع إنهاء تحليـل هـذا الفـيلم دون أن توقـف أمـام عـدد مـن الاختيـارات

الذكيـة التـى تحمـل دلالات ومغـزى عميـق، مثـل الشخصـية المثيـرة لرسـام الكاريكاتير السياسـى المعتزل جاسبر بالمر (مايكـل كـين) مصـور الحـرب السـابق الـذى يعـيش خـارج المدينـة ويعتنـى بزوجتـه المريضـة ويعـيش الآن علـى تجـارة الحشـيش،ومازال يتعامل مع الحياة بسخرية ويحلم بالغد رغم كل الـدمار والعـذاب الذى لاقاه من الحكومة. وهناك أيضا مغزى اكتشـافنا أن الوليد الجديد فتاة لتحمـل الأمل هى الأخرى فى إنجاب طفـل آخـر فـى المسـتقبل وتسـتمر عجلـة الحيـاة. وهنـاك مغـزى أن تكـون وسـيلة قـدوم مشـروع البشـرية السـرى سـفينة عائمـة اسـمها "الغد"، كترديد واستلهام مشروع لسفينة نـوح التـى أعـادت الإعمـار إلـى الأرض بعد الطوفان على أمل العودة إلـى الإيمـان والـروح الإنسـانية الغائبـة. لعـل وعسـى يتعلم الإنسـان أن يوجه ريشـة ألوانـه بـذكاء ليرسـم لوحـة أحلامـه علـى الهواء، بدلا من وضـع رأسـها محـل قـدميها وتوجيـه سـنها المـدبب ليختـرق قلبـه مباشـرة! (٦٢٦)

## جوليا روبرتس

## الوكيل الرسمى لابتسامة الموناليزا الغامضة

دعونـا نتوقـف لحظـة واحـدة ونثبـت الصـورة لنـدقق النظـر جيـدا فـى ابتسـامة الممثلـة الأمريكيـة جوليـا فيونـا روبـرتس (١٩٦٧- ) طبقـا لاسـمها الحقيقـى.. ابتسـامة واسـعة؟ نعم لأنها صادقة. مرحة؟ نعـم لأنهـا تملـك حسـا كوميـديا عاليـا ومختلفا. لكنها ابتسامة غريبة محملة بكوكتيل أنثوى من الفكر والانشـغال وبعـض الحزن الـدفين، مثـل ابتسـامة الموناليزا الغامضـة الموحيـة التـى توقفـت عقـارب سـاعاتها قبل أن تسـتكمل دورة حياة كاملة هنا أو هناك؛ فحُكم عليها بالتعلق بين دلالات السـماء والأرض إلى الأبد..

صـحيح أن جوليـا احتلـت الترتيـب السـادس والسـتين فـى قائمـة مجلـة "إمباير/Empire" البريطانية لأفضل مائة ممثل على مـر الـزمن، صـحيح أنهـا تحتـل المرتبة الأولى بجدارة فى قائمة أقـوى ممثلـى هوليـوود فـى الاسـتفتاءات، لكـن الأهم من كـل هـذا أن اسـم جوليـا روبـرتس وحـده أصـبح كافيـا علـى أى آفـيش سينمائى كى يقبل الجمهور عليه بلهفة وأمل، ولو فى مقابل عدم الالتفـات إلـى اسم البطل أمامها. إلى هذا الحد تملك هذه الممثلة أسلحة النجاح الكاملة، إلى هذا الحد يتفاعل الجمهور معها تماما ويختزن فى ذاكرته الحية أدائهـا لشخصـيات عديدة، من بينها الغانية المخلصة فيفيان وارد فى "امرأة جميلة/Pretty Woman" ١٩٩٠، المتسـرعة المصـدومة جوليـان بـوتر فـى "زواج أعـز أصـدقائى/ My Best Friend's Wedding" ١٩٩٧، الممثلـة العبقريـة الهادئـة آنـا سـكوت فـى "سـحر الحـب/Notting Hill" ١٩٩٩، الثوريـة الإنسـانة إيـرين فـى "تحـدى امـرأة/ Erin Brockovich" ٢٠٠٠، معلمـة الفـن والحيـاة كـاثرين آن واتسـون فـى "ابتسـامة الموناليزا/Monalisa Smile" ٢٠٠٣ وغيرهن الكثيرات..

الحقيقة إن الكتابة عـن هـذه النوعيـة مـن الفنـانين أمـر خطيـر جـدا. أولا - لأن

ممثلة مثل جوليا روبرتس يصعب جدا الإمساك بكل أدواتها التعبيرية فى مقال مختصر مهما كانت مساحته.فهى فى الحقيقة تبذل جهدا ملموسا وتكافح كفاحا مشرفا فى كل أدوارها، وتستحق الدراسات المتكاملة من باب الإنصاف وزيادة حلاوة الاستمتاع. ثانيا - لأن كل ناقد أو محلل لابد أن يسأل نفسه ماذا سيضيف فى سجل ما كتب وما زال يُكتب عنها؟ ولأننا نحن الذين وضعنا أنفسنا فى هذا التحدى كالمعتاد، علينا العودة من حيث بدأنا مع ابتسامة جوليا التى من المفترض أن تجسد حالة من الرضا والسعادة ولو بقدر. لهذا سنتوقف هنا أمام سطر واحد فقط من الخبرة الحياتية التى عاشتها كما قالت هى بنفسها عن نفسها، وكيف أنها وهى صاحبة أعلى أجر فى هوليوود تتلذذ بدخول المحلات الفاخرة لتدربك بضاعتها وتقلب رؤوس رفوفها محل قدميها، ثم تخرج دون أن تشترى أى شىء مهما كان مغريا، وكأنها تخرج لسانها لماضيها الصعب يوم كانت تقف أمام نوعية هذه المحلات منبهرة، لكنها مع الأسف لا تستطيع شراء أى شىء؛ لأنها فقيرة.. ما يهمنا هنا فى هذه المعلومة هو وضع أيدينا على واحد من أهم الأسس التى يستفيد بها الفنان عامة والممثل خاصة فى استكشاف وتطوير موهبته، وهى كنز الخبرة الحياتية التى يكتسبها وكيفية توظيف كل المعاناة التى يعيشها كمنجم جواهر يستخدمه فى أداء وإحياء الشخصيات المختلفة. هذه قاعدة أساسية سنجدها فى كل مناهج ومعاهد تعليم فن الممثل فى العالم، حيث يتلقى الفنان تدريبات نفسية فنية متعددة المستويات لتنشيط القدرة على التعامل مع ذكرياته ومواجهتها والكشف عنها، ثم مصادقتها ثم مصافحتها ثم مصالحتها ثم الغفران لها ثم السيطرة عليها، ليمر داخل نفسه بدورة ذاتية كاملة شاقة بشكل يصعب تخيله. الفنان أمام الجمهور مثل من يختبىء خلف ستار شفاف دوناً عن المتاريس الثقيلة فى كل الدنيا، يتوهم وحده أنه يلف أسراره وشخصيته بساتر حديدى متين محكم، مع أنه فى الحقيقة مثل رقم الدليل مكشوف ومسموح ومتاح أمام الجميع فى كل وقت بدون استئذان ولا اشتراك..

ذكرنا هنا بعض الشخصيات التى جسدتها جوليا روبرتس بالتحديد؛ لأننا نود التركيز فيها بصفة خاصة على مشاهد الانكسار الحادة، التى وصلت إلى حد الانهيار وتتجلى فيها قدرات جوليا بمهارة فائقة، ليس لأنها تملك الكثير من الأحاسيس المخزونة، بل لأنها تعرف كيف تستخرج هذه الداتا المغلقة بداخلها، تنتقى منها ما تشاء مثل البضائع فوق الرفوف، وتعرضها أمام الجميع بمنتهى السلاسة والعمق والبساطة بعد فض الاشتباك بينها، بمجرد نظرة عين معبرة تخفى وراءها عقلية واسعة مفكرة لا تهدأ أبدا. لم يحدث أن لجأت جوليا إلى حلول العرى الزائد السهلة، لأن هذا مبدأها ولا تتنازل عنه مهما حدث.

الإشكالية ليست فى الجمال، بل فى الجاذبية الروحية والأنوثة الكامنة وراء هذا الجمال. صحيح أنهم يصنفونها كواحدة من أجمل جميلات خمسين سيدة فى العالم، لكن جوليا الذكية الواثقة بنفسها جيدا تمتلك من شجاعة حواء النادرة لتبعد مرآتها الداخلية قليلا بيديها، وتعلن على الملأ أن الممثلة الهندية الشابة إيشواريا راى وحدها هى الأجمل من كل جميلات ممثلات هوليوود. أما جوليا فتقول عن نفسها إنها ليست جميلة بالدرجة التى يراها البعض، ويكفيها فمها الواسع الذى يشبه فم الحصان!

قيمة الفنان الحقيقى لا تعرف من مشاهده فقط، بل من أحاديثه وآراءه ومواقفه وتعاملاته مع الآخرين. الكل فى النهاية يعلم أن الكاميرا الجبارة وخشبة المسرح المستبدة لا يخفيان ولا يظلمان ولا يجاملان أبدا. الكل يعلم أيضا أن الموناليزا نفسها لم تكن جميلة، بل هى امرأة مغناطيسية تخبىء أسرارها فى ابتسامتها المنقوصة المتواضعة بكل عظمة وكبرياء.. (٦٢٧)

## "آخر الدنيا"
## حالة عشق شرقية لم تكتمل

هل يستطيع الإنسان أن يصل إلى آخر الدنيا؟ سؤال غريب وصعب لكن الأصعب منه هو أين ومتى وكيف نعرف أننا حققنا ما نريد أو ما دفعنا الآخرين إليه. فربما يكون هذا الآخر هو منتهى السعادة والحياة أو منتهى اليأس والفناء. وهل عرفنا أول الدنيا حتى نعرف آخرها؟!!

على أى الأحوال المعرفة والإدراك هنا تحمل قدرا كبيرا من المشاعر والأحاسيس بالفطرة قبل اليقظة الذهنية، دون اللجوء إلى حسبة عقلية صماء لها أول ولها آخر. ولعل عنوان الفيلم المصرى "آخر الدنيا" ٢٠٠٧ إخراج أمير رمسيس بما يحمله من إيحاءات أولية إنسانية شجعنا لنتوقع فيلما مختلفا عن الأفلام السائدة فى هذه الأيام فى سوق السينما المصرية، بكل ما تحمله من عنوان غريبة أو انهزامية أو بوليسية مفزعة أو ساخرة تافهة..

فى البداية لا نستطيع أن ننسب سيناريو هذا الفيلم إلى المؤلف د. محمد رفعت وحده طبقا لبيانات الآفيش السينمائى الصريح، ليس لأننا نمتلك أى معلومات سرية بشكل مباشر أو غير مباشر، بل لأن تتر نهاية الفيلم نفسه أخبرنا فى سطر صغير جدا أن المخرج أمير رمسيس شارك فى كتابة السيناريو.. وكأنها معلومة مدسوسة من الخارج تعلن على ضوء شمعة صغيرة عن مجهود فنى تحقق بالفعل، لكن رياح التعتيم السريعة أرادات إطفاء الشمعة قبل حتى أن تفرض لنفسها أى مساحة ضوء. وهذه كالعادة من المتناقضات العجيبة للسينما المصرية التى ترجع موروثات الماضى ومخلفات الحاضر معا!

المهم.. نعود إلى تحليل الفيلم الذى لم نبدأه بعد لنجد أننا أمام مجموعة من العلاقات الدرامية والتركيبات الشخصية، كان من الممكن أن يؤدى اجتماعها معا فى ظل احتكاكات وصراعات قوية إلى عمل فنى مختلف عن معظم السائد حاليا، يتعامل مع الإنسان المصرى العادى دون ديكورات مزيفة ودون محاولة أمركته ليكون قمحى اللون بشعر أشقر مستعار، ودون أن يعلقوا على رقبته لافتة تقول إنه مصرى الموطن لكنه مستورد من الخارج.. الشخصية المركزية فى أحداث هذا العمل هى مذيعة التليفزيون الناجحة سلمى (نيللى كريم) التى تشتهر بتقديم برامج عن الأبراج، وهذا يعنى من حيث المبدأ أنها تمتلك من الخبرة النظرية على الأقل فى التعرف على طبائع البشر على اختلافهم، من ناحية شهور الميلاد ومن ناحية الصفات الغالبة والصفات الاستثنائية على مستوى الرجل والمرأة معا.

من يمتلك القدرة على المعرفة والاستزادة، يمتلك القدرة على قراءة البشر وتقبل وجودهم كما هم بحلوهم ومرهم، لكن يبقى الفيصل فى مدى عمق هذه القراءة، وهل هى من فوق السطور أو من بين السطور. وهل تظل المعرفة مجرد غاية فى حد ذاتها، أم أنها وسيلة للتفاعل واكتساب الخبرات وتنمية القدرة على تغيير الآخرين الواقعين فى دائرة الاهتمام، ومن قبلهم القدرة على تغيير الذات ومواجهتها والتكيف مع الظروف المحيطة وتقلبات الحياة. هذا ما يتطلب توفر مواصفات بعينها فى التركيبة الذاتية السيكولوجية للشخصية، تقوم على أسس قوية من الثقافة العلمية والخبرة الحياتية والتوازن النفسى والثبات الانفعالى والصفاء الذهنى والشجاعة الداخلية، ومن قبلهم توفر قدر معتدل من التصالح مع النفس حتى تسير المركب فى اتجاه تصاعدى متطور إلى الأفضل بمنطق التراكم والاستزادة.

لكن فيما يبدو من أول وهلة أن الكثير من هذه المتطلبات غير متوفر بما يكفى عند سلمى رغم جاذبيتها، وتشى تصرفاتها المتوترة ونظراتها الزائغة بالكثير من عدم الاستقرار، كما أن أحلامها المتواصلة التى تطاردها فيها فتاة ما تخبرنا عن ماض سيىء يلح عليها فى كل وقت، تسبب كما علمنا فى تعدد علاقاتها العاطفية وعدم استقرارها على شخص ما بعينه بمنطق التسرع، الذى يؤدى بدوره إلى مصير سوء الاختيار والتجارب المجتزئة. وهو ما نتج عنه علاقة حب مزيفة بينها وبين إيهاب ابن أحد الأثرياء المتعجرف أكثر من اللازم، والذى ظل يطاردها هو الآخر حتى النهاية دون جدوى. من هذا المنطلق من التركيبة النفسية المختلة حاول المخرج أمير رمسيس التعامل معها بحرية، وترك كاميرات مدير التصوير أحمد جبر تراقب سلمى كما هى دون تدخل أو مصادرة أو افتعال تبرير أو افتعال توبيخ، لكن بكادرات وزوايا حذرة تدفع على الاحتواء مع التعاطف لفتح باب التخمينات والتأويلات فيما نرى، فى ظل مونتاج أحمد عبد الله الذى سار على نهج توتر الشخصية فى توقيتات القطع والانتقال من لحظة إلى لحظة. هذا النوع من الشخصيات الهاربة من نفسها لا تملك حدثا، ولا تستطيع فتح هذا الباب من البداية؛ لأنها لا تملك الجرأة على مجاراته، لهذا من الطبيعى أن تكون سلمى شخصية صامتة نوعا ما تختزن أكثر مما تبوح، لا تشى بأسرارها طالما تفتقد القدرة على المحاورة مع الذات.

لهذا حاول السيناريو مساعدتها من باب التعاطف الواضح كما ذكرنا ومن باب استثارة الفضول أيضا، وفتح لها ثلاثة أبواب لنتعرف على سلمى بشكل أكثر عمقا حتى بما لا تعرفه هى عن نفسها.. أولا - وصول صديقتها المقربة دينا (هيدى كرم) لتقيم معها فى الإسكندرية هربا من مشكلة هى الأخرى، وهو ما يسمح بعقد المقارنة بينهما ليس بمنطق من الأفضل، بل بمنطق كيف ولماذا تتفقان وفيما تختلفان باستخدام وسيلة الملاحظة والاستنتاج، للتغلب على ظلام السر المختزن داخل سلمى الذى ينعكس دائما على نظرتها الحزينة وعباراتها المبتورة التى تبدو هادئة، لكنها فى الواقع تحمل كما كبيرا من الغضب المكتوم. وهذا ما يختلف عن نوعية غضب دينا التى هربت إلى الإسكندرية، بعدما شاهدت والدها فى وضع غير مقبول مع الخادمة؛ فشعرت بإهانة مريرة فى حقها وحق والدتها بعدما اختلت الصورة الذهنية للأب المثل أمام عينيها. أما الباب الثانى فكان ظهور

الطبيب النفسى د. خالد (يوسف الشريف) فى حياة سلمى؛ فانفتح باب للفضفضة بشكل أكبر؛ لأن الطرف الآخر يمتلك الكفاءة العلمية للاستيعاب والتحليل، والقيام بردود أفعال هادئة تتسبب فى مد خيوط التواصل ولو بهدف الإبقاء على خيط واحد. إنه نوع ثان من الصداقة انقلب بالتدريج إلى عاطفة حب، ليفتح معه تكنيك آخر فى إضفاء لمسات ناعمة على زوايا التصوير تحاول مصادقة لحظات الحيرة بدلا من معاداتها، ومعها هدأ المونتاج من عنف النقلات وأخذ وقته مع الكاميرات فى مد عمر اللحظة كى لا تهرب، مع الإيحاء دائما بالخوف من احتمالية هذا العمر الطويل وقطعه ببعض الحواجز باستخدام قطع الديكور البسيطة أو باستخدام الممثل نفسه كشريحة قاطعة فاصلة، خاصة فى حالات الإخفاء أو فى حالات بدايات التعبير عن المشاعر بأساليب مختلفة لتشجيع أو تحجيم هذا الطريق.

أما الطريق الثالث والأخير فجاء بالتبعية لظهور د. خالد فى حياة سلمى، عندما عقدت علاقة صداقة واطمئنان مع نزيلة المستشفى المريضة النفسية صفية (ماجدة الخطيب)، مما سمح بفتح مستوى آخر من الحوار بحكم امتلاك صفية سلطة تقدم العمر والخبرة، وتصريح المرض الذى يسمح لها بقذف الحقيقة فى وجه أى شخص دون خجل أو حسابات معقدة. لكن الحسابات ارتبكت وحدها من تلقاء نفسها عندما اكتشفت سلمى أن شقيقة خالد الشابة الصغيرة ليلى (راندا البحيرى) وأعز ما كان يملك التى توفيت فى حادث سيارة منذ سنوات، هى نفس ضحيتها التى تسببت فى قتلها، وهى نفس الفتاة التى تطاردها فى أحلامها وفى كل مكان، وهى نفس السبب الذى جعلها لا تستقر أبدا فى إقامة أى علاقة عاطفية. وإذا بتكنيك الخلل يسيطر على المونتاج والتصوير وتصميم الإضاءة مرة أخرى، مضافا إليه عامل الشجن وظلام الإحساس بالذنب بعد انكشاف سر الأزمة.

حتى هذه اللحظة كان الفيلم يسير فى طريق معتدل مشوق بهدوء، لكنه ودون أدنى سبب تحول بالتدريج حتى أصبح فيلما آخر عندما دخل بنا فى طريق مختلف تماما عما سبق، ولم ينجح فى إضافة المزيد بل تسبب فى خلخلة ما استقبلناه طوال المرحلة السابقة.. بمعنى أن الفيلم تجمد عند نقطة الاكتشاف السابقة، وظل يلف ويدور حول نفسه فى نفس الحيز دون تطور أو عمق أو تأثير أو إثارة، لندخل كنتيجة منطقية فى دائرة تكرار الحدث وردود الأفعال والحوار والكلمات وأيضا التعبير عنها. وعندما اكتشفنا أن المسألة كلها لعبة لعبها د. خالد على سلمى، إرضاء لمريضته السابقة وحبيبته النحاتة الغاضبة هند (علا غانم) انتقاما من سلمى؛ لأنها هى شقيقة ليلى الحقيقية، أصبح الفيلم حائرا بين التركيبة البوليسية التى لم يمهد لها بما يكفى ولم يستغلها أيضا بعد ظهورها، وبين متطلبات ومواصفات التركيبة النفسية المحبوكة، بسبب هذه التقليدية المقولبة وهذا التسطيح الكبير الذى تعامل بهما الفيلم مع شخصية هند، على الرغم من أنها الشخصية الرئيسية المختفية والمحرك الحقيقى لخيوط كل ما يحدث أمامنا من خلف الستار.. فى نفس الوقت لم يتقدم الفيلم خطوة واحدة فى تطوير مشكلة دينا على أى مستوى؛ فأصبحت كل مشاهدها تستعير نفسها بنفسها من هنا ومن هناك على قضيب قطار واحد أحادى لا يتغير. وقد

أراد الفيلم أن يصنع لها مساحة مغايرة فرسم لها لحظة ضعف مع د. خالد لم يستجب لها هو، على أمل أن يخرجها من سجنها المقيد، لكنها جاءت مثل غيرها مقحمة فجأة دون مبرر مقنع أو مصداقية. مع ذلك تسببت فى اختفاء دينا ليتفرغ كل من سلمى وخالد لمواجهة أنفسهما حتى يصلا إلى آخر الدنيا وحالة اكتمال الحب. أمام عدم تطور السيناريو واكتفاءه ببذور درامية دون نماء، كان لابد أن يتعثر تحكم المونتاج فى إيقاع المشهد والعمل ككل؛ لأنه لن يخترع مشاهد تضع الصراع على الوتر الساخن الذى يجتذب المتلقى حتى النهاية..

ربما تكون موسيقى خالد حماد وأغنية "فى الأول بس"غناء هشام عباس وأشعار محمد على نصر وألحان محمد يحيى من أهم ناصر القوة والإضافة الإيجابية فى هذا الفيلم. وهى من المرات القليلة التى نجد فيها للموسيقى دورا حقيقيا يضيف إلى الصراع الدرامى، ويتعامل بوعى وحساسية مع الصورة ويطرحها فى عالم آخر من العلامات السمعية الجمالية الدالة، التى تستوعب التقلبات الداخلية للشخصية دون الاكتفاء بالسطح الخارجى أو المؤثرات المحفوظة الباردة، أو الجمل الموسيقية، التى تترجم ما نرى سمعيا ترجمة حرفية رديئة مثل الموظف الكسول المفروض عليه الإبداع بالإكراه.. يضاف إلى ميزان قوى الفيلم الأداء الهادىء المعبر لنيللى كريم فى حدود المستطاع بفعل خبرتها الفنية، بخلاف هيدى كرم التى لم تسعفها مساحة الكيف وليس الكم فى التعبير عن نفسها سينمائيا. فى زمن إعطاء الفرصة للوجوه الجديدة كى يحصلوا على بطولات مستقلة، نستطيع التعامل مع يوسف الشريف بوصفه كسرا لاحتكار الأسماء المفروضة على غالبية الأفلام، لكنه فى المقابل يحتاج إلى الكثير من المرونة التعبيرية والتخفف من أثقال كثيرة معرقلة. شتان الفارق بين شاشة التليفزيون البيتى المتواضعة الجاهزة للاستقبال، وشاشة السينما العملاقة التى تنادى المشاهد ليبذل مجهودا ويذهب هو إليها، فقد نشأت متفاخرة واعتادت الحياة وسط عشاقها الساعين إليها دون أن تكلف نفسها بالذهاب إلى أحد مهما كان.. (٦٢٨)

## "الورود السوداء/The Black Dahlia"

## الفساد يفوح من مدخنة شرطة لوس أنجلوس!

لم تخرج موهبتها إلى الوجود إلا فى بعض البروفات، لم تظهر أصلا إلا فى مشاهد قليلة جدا من فيلم "زهرة الداليا الزرقاء".. على سنها الصغير حققت هى شهرة واسعة بسبب هوسها بالملابس السوداء وهذه الوردة النائمة فى خصلات شعرها إلى الأبد؛ فأطلقوا عليها "الأضاليا السوداء"، وكتب لها المجد والشهرة والخلود لكن بعد رحيلها..

وهى البطلة نفسها التى يحمل الفيلم الألمانى الأمريكى اسمها رغم صيغة الجمع فى الاسم التجارى "الورود السوداء/The Black Dahlia" ٢٠٠٦ إخراج الأمريكى برايان دى بالما، وقد رشح الفيلم لجائزة الأسد الذهبى فى مهرجان

فينسـيا السـينمائى الـدولى بصـفته فـيلم الافتتـاح، ورشـح لأوسـكار أفضـل تصوير١٩٩٦ ، مع جـوائز أمريكيـة أخـرى فـى تصـميم الصـوت والملابـس والمـؤثرات الصوتية. استلهم سيناريو جوش فريدمان أحداثه من الرواية السابعة إصدار ١٩٨٧ لمؤلفها الأمريكى جـيمس إلـروى، المُسـتلهَمة بـدورها مـن جريمـة قتـل شـهيرة وقعت بالفعل فى لوس أنجلوس. هذه الرواية واحدة من سلسلة روايـات للمؤلـف بعنـوان "رباعيـات لـوس أنجلـوس"، تتكـون مـن روايـة هـذا الفـيلم و"فضـائح لـوس أنجلوس / L.A. Confidential" والتى تحولـت إلـى فـيلم سـينمائى شـهير ١٩٩٧ و"الجاز الأبيض/White Jazz" و"المجهول الكبير/The Big Nowhere".

تطابق اهتمام الروائى مع السيناريست والمخرج فى تقديم فيلم يتناول كظلة عامة جريمة القتل البشعة للممثلة الشابة إليزابيث شورت (الكندية ميا كيرشـنر) أو "الداليا السوداء" البالغة من العمر تسعة عشر عاما، لتكون مدخلا لعالم أرحـب شديد الغموض والعنف والأسرار المركبة بشكل مخيف فى مدينة لوس أنجلـوس، وهـو يبتلـع مـن داخلـه عـوالم متنـاثرة متداخلـة مـن تجـارة المخـدرات والرشـاوى وجـرائم القتـل واختراقـات البنـوك واللصـوص المحتـرفين وفسـاد رجـال البـوليس، ودهاليز عالم هوليوود وأحلام الفتيات وأفلام العرى والعلاقـات الشـاذة، فـى فتـرة الرخاء الاقتصادى المزعومة عام ١٩٤٧ بعد الحرب العالمية الثانية مباشـرة. لخـص المخرج كل رجال البوليس فى لـوس أنجلـوس مـن خـلال تركيـزه علـى شـريكين وصديقين حميمين.. الأول هو الشرطى الحاد الملامـح ذو القلـب القاسـى ليلانـد بلانشارد (آرون إيكهارت)، الذى يقدم وجها وديعا مناقضا تماما مع زوجته الشـقراء الجميلة كيى ليك (سكارليت جوهانسون) إحدى ضحايا الفساد بالإكراه، ومنتهى أحلامهـا الآن الحيـاة فـى سـلام مثـل البشـر.. الثـانى هـو الشـرطى ذو الأصـول الألمانيـة دوايـت بلايشـرت (جـوش هارتنـت) الأكثـر عاطفيـة وجاذبيـة وإخلاصـا، والمـأزق الآن أن الثلاثـى يعيشـون علاقـات مثلـث مقلـوب؛ لأن الاثنـين يعشـقان نفـس الفتـاة والفتـاة تعشـق الاثنـين معـا وكأنهـا تبحـث فيهمـا عـن رقـم صحيح متكامل.. ثم جاء مقتل إليزابيث ليضع الثلاثـى بعـالمهم ورمـوزهم ودلالاتهـم فـى اختبـارات شـديدة التعقيـد والالتـواء، وعلـى مـدى البحـث الطويـل اقتحمنـا بعـض الخفايـا المرعبـة لفتـاة البـارات المحطمـة المنحلـة الشرسـة الشـبقة مـادلين لينسـكوت (هـيلارى سـوانك)، بصـفتها الابنـة الكبـرى المدللـة لوالـدها إيميـت لينسكوت (جون كافانا) أكبر تاجر مقاولات مغشوشة فى هوليـوود، وهـى تعـيش أوقات فراغها من الانحراف مع العائلة ووالدتها المريضة المتأففة الطبقية المقهـورة رامونا لينسكوت (البريطانية فيونا شـو) التـى تـتكلم وتتحـرك بصـعوبة، وشـقيقتها الصغرى مارتا لينسكوت (راتشـل ماينر) التى يبدو أنها تسـير علـى الـدرب نفسـه المرضى المزدوج لشقيقتها الكبرى بسرعة الريح..

لكن الفيلم ليس بهذه السهولة التى قدمناها لا مـن حيـث الترتيـب التقليـدى للزمـان والمكـان، ولا مـن ناحيـة منطـق تـرابط الأحـداث والشخصـيات. فقـد تـم استخلاص كل ما ذكرنا بعدما غرقنا فـى شـبكة عنكبوتيـة محكمـة لكيفيـة حكـى الحدث المبتور المقتطع من كل ناحية لتحقيق أكبر قدر من الإثارة والدهشـة، وهـو أمر طبيعى فى عالم كله أسرار وفساد ونفاق وأكاذيب وإخفاء، لنجد كـل تفصـيلة تجرجر وراءها خيوطا كاملة محفورة تحت الأرض بفعل فاعـل. هـذا العـالم المُركّـب

الصنع المتعدد الطبقات المحتشد بالأهوال المسكوت عنها، عادله المخرج بصريا بتصوير الفيلم بتكنيك أقرب إلى أفلام الأربعينات فى حركة وزوايا كاميرات مدير التصوير فيلموس زيجموند، بحيث ترك مهمة الجدل مع الزمن العبثى فى هذا المجتمع الموبوء لمونتاج بل بانكو المتداخل المرتبك الحائر المتخبط عن قصد، لينساق وينخدع ويُفاجأ ويكتشف ويربط ويحلل بمنطق الكر والفر، فى سياقات متوالية حسب دقة الملاحظة والقدرات الشخصية على الاستنباط، وحسب توقيت وكيفية ومبررات وأهداف اكتشاف طرف خيط جديد من الألعاب المتناثرة داخل اللعبة الكبرى. وقد تولى المخرج مع المؤلف الموسيقى مارك إيشام بنغماته الداكنة المرتعشة، ومصممى الديكور إيلى جريف وبروس لوزى وريك سمبسون بلمساتهم المتنوعة بين الفقر الفاحش والثراء الفاحش، ومصممة الملابس جينى بيافان بخطوطها القديمة البسيطة الناطقة بضمير الشخصية، رسم الجو العام للمرحلة التاريخية والجو البوليسى السيكولوجى الغادر المحيط. وعادل المخرج مع مدير التصوير هذا الجو الموبوء بقيد الصورة تقريبا داخل نقيضى الأبيض مع الأسود ودرجات الرماديات بينهما، يقطعها أحيانا لون فاتح مزدهر مثل شعر كيى الأصفر ليؤكد أن الفيلم مازال ملونا، وليكسر حدة وملل وكآبة الضبابيات التشكيلية الموترة للأعصاب بشكل كبير. من فرط المفاجآت والذهول والصدمات كانت الكاميرات تقترب من الوجوه مثلا بشكل غريب حتى تكاد تلمس أنف الممثل، من خلال المواجهة الصريحة أو بزاوية منحرفة جدا حسب اللحظة، لتختل النسب التشريحية بالتبعية كترديد لاختلال التوازن العقلى الروحانى من الداخل، مع إحاطة تفاصيل الصورة بالدخان المتواصل القادم من السجائر المفرطة أو الحرائق أو عادم السيارت، أو من خلال فحيح المصابيح الكبيرة العالية فى الشوارع أو الصغيرة المنخفضة على المكتب مثلا. المهم أن البعد الثالث دائما كان غارقا فى منظور لونى تشكيلى جمالى عائم لتجسيد شحنات إضاءة متناقضة مع السواد الغالب، محروما من الصفاء والصراحة والعدالة وكل الشعارات الجوفاء التى لا وجود لها فى مجتمع لوس أنجلوس الفاسد، الذى يشبه الديناصور المسعور المنهمك فى التهام الجميع ليفرح بتجربة أسنانه الجديدة الحامية..(٦٢٩)

## خالد أبو النجا

## من أفضل ممثلى جيله لكن

ربما يتذكر البعض وجهه الصغير فى الفيلم المصرى "جنون الحب" ١٩٧٧، وربما يتذكر البعض ملامحه الكبيرة أكثر فى بداياته مع فيلم "رانديفو" ٢٠٠٠ إخراج على عبد الخالق. لكن أعتقد أن النسبة الأقل هى التى شاهدت أعمال الممثل المصرى خالد أبو النجا على خشبة مسرح الجامعة الأمريكية، خاصة عندما لعب شخصية نجيب بطل عرض "رصاصة فى القلب" تأليف توفيق الحكيم وإخراج محمود اللوزى ١٩٩٦.. شخصية نجيب فى النص المسرحى هى نفسها شخصية محسن التى لعبها محمد عبد الوهاب فى الفيلم الشهير بنفس الاسم.

من يتبحر فى قيمة أعمال الحكيم وفلسفته سيدرك أن شخصياته التى تحمل قضايا أعماله تتسم بالصعوبة والعمق معا، رغم ما يبدو عليها من بساطة وكوميديا أحيانا.. تقع التركيبة الدرامية لشخصية نجيب فى خانة الشحنة السيكولوجية المراوغة التى تعشق الحياة جدا وتزهدها جدا، وكان اختيار خالد أبو النجا لأداء دور هذا الصعلوك اختبارا دقيقا وربما قاسيا لقدرات ممثل فى بداياته، وكل مؤهلاته علمية ما بين هندسة الاتصالات ودورات علم الفضاء والكمبيوتر وأعمال مسرحية معدودة. ولأن نتيجة اختبارات خشبة المسرح تهب من الكونترول مباشرة، فقد نجح العرض نجاحا كبيرا بسبب القبول الواضح الذى يتميز به هذا الممثل الهاوى من أول وهلة، عندما تنقل بسلاسة بين المستويات المختلفة من كوميديا الموقف إلى كوميديا الشخصية إلى الكوميديا السوداء إلى الحالة الرومانسية الرقيقة إلى اللحظة الإنسانية الشجية، خاصة أن العرض التزم بنهاية نص الحكيم بالتفرقة بين الحبيبين بعكس النهاية السعيدة لفيلم محمد كريم.

بما أن الممثل الشاب بدأ بالصعب ونجح دون تزوير أو وساطة، ليس غريبا أن تتسبب مميزات امتلاكه هذا القبول الجماهيرى والحس الكوميدى مع الرشاقة الجسمانية فى نجاحه كموديل ومذيع وممثل سينمائى أيضا. القبول يعنى ببساطة توقيع عقد حب أبدى بين الفنان والمتفرج العادى الذى لا يعرفه ولا يريد منه شيئا، والقبول المقترن بالسماحة على صفحة الوجه هو مرآة عاكسة صادقة لما بداخل الإنسان. وكلما كان متخففا من عراقيل كثيرة داكنة كالطبائع السيئة والتفكير الضيق مثلاوصل أسرع وأقرب وسلمه الناس أذواقهم وقنواتهم أمانة فى عنقه، ولا يخافون أن يوقعوا له شيكا إنسانيا على بياض ليضع فى رصيدهم القضايا التى يحب أن يطرحها بصفته واحدا منهم. المسألة ليست تعدد مهن من حيث الكم لإثبات حالة النجاح والتباهى بها، الأهم هو التعامل من حيث الكيف وبحث الفنان عن منطقة التميز دون الاكتفاء بدرجات النجاح المختلفة التى يحققها الكثيرون.

استفاد الممثل خالد أبو النجا من خلفيته الثقافية وعقليته العلمية فى التعامل بشكل عملى مرتب مع أدواره، والثقافة التى نقصدها هى ثقافة بساطة التواصل مع الآخر والقدرة على الإقناع بعمق، وهذا لا يتأتى بالشهادات المحفورة على الحائط بل بالعلم المحفور فى الرؤوس ودرجة الاستنارة، حتى لو لم يحصل الممثل على أى شهادة على الإطلاق. هذه الخلفية الفكرية والدراية بأحوال الوطن والقدرة على قراءتها ولو بمستويات مختلفة، تعتبر أحد أهم الأسباب المساهمة فى نجاح تجسيد خالد لشخصية سليم فى فيلم "مواطن ومخبر وحرامى" ٢٠٠١ إخراج داود عبد السيد كواحد من أنجح وأفضل أدواره حتى الآن.

من يريد البحث عن التميز لابد أن يمتلك عقلية مهندمة وأهدافا محددة وطموحات واسعة، مع امتلاك أسلحة المقاومة والقدرة على التطوير والبحث وراء المزيد قدر المستطاع. لهذا كثيرا ما نجد خالد أبو النجا ينجح فى الارتقاء بشخصيته وحده على حساب العمل ككل مهما كان ضعيفا، مثلما حدث مع شخصيات على فى فيلم "سهر الليالى" ٢٠٠٣ إخراج هانى خليفة، وكريم الشرقاوى فى"حب البنات" ٢٠٠٤ إخراج خالد الحجر، وطارق فى "ملك ولاّ كتابة"

٢٠٠٥ إخراج كاملة أبو ذكرى، وفؤاد فى "حرب أطاليا" ٢٠٠٥، وهذا لا يتحقق إلا بالهدوء والتركيز والاجتهاد الذاتى والعمل بذكاء وصمت دون ضجيج. ثم جاءت النقلة الحضارية مع شخصية جابى فى الفيلم الكندى الأمريكى "مهمة مدنية/Civic Duty" ٢٠٠٦ إخراج جيف رنفرو، بفضل امتلاك الممثل اللغة الإنجليزية وجديته فى عمله وثقته بموهبته الفنية المدعمة بالمقومات الذهنية، والوعى بموقف العالم السياسى الدينى العنصرى من العرب والمسلمين، حيث جسّد الشخصية العربية المحورية التى تحمل رسالة الفيلم، دون تنازل عن هويته أو قضيته مقابل تقديم نفسه إلى السينما العالمية..

بالمقارنة مع أبناء جيله يعتبر خالد أبو النجا من أفضلهم طبقا لسجل أعماله كيفا وليس كما، لكن البعض ينظر إليه أحيانا بوصفه ممثلا خفيفا بقدر لا يتحمل الأدوار الصعبة باستثناء فيلم "مواطن ومخبر وحرامى".. الحقيقة أنه نادرا ما يتعامل بمرونة التغيير فى التعبير مع أدواته الصوتية ومواصفات شكله الخارجى، مما يضفى نوعا من الرتابة فى التوقع والاستقبال لصورة الشخصية ووجودها الخالى من المفاجآت والدهشة. حتى الآن مازال خالد يتعامل عبر شخصيات مختلفة مع عالم الرجل العصرى فى مراحل عمرية مختلفة، لكن ماذا لو جاءته فرصة التفاعل مع البنية التحتية والطبقة الفقيرة الغالبة لتجسيد شخصية فلاح أو مراكبى مثلا كعناوين عامة جدا، وقد اعتاد الجمهور رؤيته سنوات طويلة بشكل شبه ثابت مثل راكورات السينما؟ هنا عليه أن يتنازل قليلا ويجتهد كثيرا لإحياء موهبته والتفاعل مع كل طبقات الجمهور، ولو أدى ذلك إلى بعض الخسارة الوقتية على المدى القصير والمكسب الراسخ على المدى الطويل.لعل القصة المعروفة لرفض شكرى سرحان دور البطولة الأولى فى فيلم "امرأة فى الطريق" وتفضيله البطولة الثانية بوصفه الدور الجديد عليه والأصعب بمراحل خير مثال على ضرورة ذكاء الممثل وبعد نظره.. (٦٣٠)

## "Perfume: The Story Of A Murderer/قصة مجرم"

## روائح كل الدنيا تتقابل فى زجاجة واحدة!

هل يمكن أن يتحول الشيطان إلى ملاك لأنه يضع عطرا جميلا؟!! لم يكن هو شيطانا ولا ملاكا، لم يكن عطره أى عطر، بل كان هو نفسه صانع معجزة أنقى وأفضل عطور الدنيا؛ فاستحق أن يتحول إلى عطر معجزة لا يزول أبدا. لكن المعجزات لها ثمن غال جدا ربما أكثر مما نتصور..

المعجزات والعطور وهذا البطل الغريب الذى زار الدنيا وغادرها فى رحلة قصيرة مثيرة، هم مكونات هذا العالم البديل المدهش الذى نعيشه فى الفيلم الفرنسى الألمانى الإسبانى "قصة مجرم/Perfume: The Story Of A Murderer" ٢٠٠٦ إخراج الألمانى توم تِكفير سيناريست ومخرج ومؤلف موسيقى الفيلم الألمانى الجرىء الشهير "اجر، لولا، اجر" ١٩٩٨. عاد توم ليصبح حديث العالم مع فيلمه الجديد "عطر: قصة قاتل" طبقا للترجمة الدقيقة، ليفوز فيلمه الذى يُعد أغلى

أفلام السينما الألمانية على مدى تاريخها بتكلفة تفوق ثلاثة وستين مليون يورو، والذى يستغرق زمن عرضه ساعتين وسبعا وعشرين دقيقة كاملة بجائزة أفضل فيلم محلى فى جوائز بامبى ٢٠٠٦ وجائزتى أفضل مخرج وتصميم إنتاج فى جوائز أفلام بافاريا ٢٠٠٧، كما رشح لأربع عشرة أخرى لأفضل إخراج وفيلم آكشن وموسيقى وممثلة مساعدة لراتشل وورد-هود وسيناريو وفيلم وإنتاج وتصوير وتصميم ملابس ومونتاج وصوت من هيئات ومهرجانات أمريكية وألمانية.

بذل كتاب السيناريو أندرو بيركِن وبيرند أيشنجر وتوم تِكفير مجهودات فكرية إبداعية شاقة فى استلهام رواية "العطر/Das Parfum" ١٩٨٥ للألمانى باتريك زوزكيند (١٩٤٩)، كواحدة من أشهر وأفضل الروايات الألمانية مبيعا محليا ودوليا بعدما وافق المؤلف على بيع حقوقها أخيرا، وبعدما تراجع فنانون كبار عن إخراجها مثل مارتن سكورسيزى وستانلى كوبريك للصعوبة الشديدة فى تحويل تفاصيل الرواية إلى سيناريو فيلم سينمائى.. قدم المخرج توم تِكفير توليفة بديعة من الدراما السيكولوجية والتركيبة النفسية المعقدة، تقوم على أساس المزج بين الصورة التاريخية والسيرة الذاتية المتخيلة وخفايا عالم الجريمة والإثارة، مع قليل من الكوميديا السوداء أكثر من اللازم فى هذا الفيلم، الذى يشهد بالدقة الشديدة فى اختيار الممثلين لأدوارهم المرسومة الصعبة. اعتمد الفيلم بشكل أساسى على صوت الراوى العميق المحايد بقدر (الممثل البريطانى الكبير جون هارت) ليقوم بمهام متشابكة، ما بين الإخبار والتلخيص والمونتاج الزمنى وتحليل بعضا من المشاعر والمواقف المعقدة، والتضامن معنا كشريك مطمئن خارج إطار الصورة. تحت سيطرة صوته المتداخل مع الصورة المجسمة، أدركنا أننا أخذنا خطوات إلى الوراء داخل فرنسا فى القرن الثامن عشر، ومن أول وهلة يجسد المخرج مع فريق عمله الجو العام المحيط بمصداقية وحرفية كى ينجح فى بعث رائحة الزمن والشخصيات من الصورة ذاتها. بمنطق التلصص اللحوح الحذر يقترب مدير التصوير فرانك جريبى وسط ظلمات السجون ومناوشات المشاعل الداكنة عبر دهاليز السجن الكئيبة، ويؤكد مونتاج أليكساندر بيرنر على التخبط والخوف الكامن بين الطرقات على صغرها مهما كانت مستقيمة أو ملتفة، فى دلالة على عظمة وسرية السعى فى هذا الطريق والهدف منه. فى لحظات قليلة شاهدنا مجموعة متشابكة متعانقة من الدلالات القادمة من ملابس بيير- إيف جيرو العنيفة، وتصميمات ديكور ديبورا شامبرز ودانيل كور وإنييجو نافارو وبيترا ماريا ويرث الحادة الضيقة الخانقة، ليخبرونا جميعا أننا أمام لحظة موت هائلة.. لحظة موت شاب سجين غاية فى الضآلة والفقر وقلة الحيلة، مربوطا بسلسلة هائلة من رقبته تكفى لأسر قبيلة بحالها، وبمنتهى الوحشية وشعور الانتقام الجماعى القادم من مجموعة الحراس ورؤسائهم، يجرجرونه من زنزانته لنجد أنفسنا نعود من نفس الطريق الذى أتينا منه، لكن بإيقاع أكثر سرعة ووحشية وخوف وانتقام دون هدف محدد وسط الظلام حتى يصل الجميع أخيرا إلى شرفة عالية وأخيرا يسطع نور الشمس العادل، حيث يعلن المسئول أمام حشود الجماهير الهائجة المذعورة أن المدعو جون بابتيست جرونويل سينزل به أشد العقاب المريع، حتى يتم شنقه وتخليص البشرية من هذا الوحش الرهيب.. حتى هذه اللحظة نلاحظ أننا تناولنا كل العناصر الحية والجامدة حول البطل بابتيست الذى لم يتحرك ولم ينطق ولم يقاوم أبدا، لكننا لم نتناول جون بابتيست نفسه؛ لأننا ببساطة لا نعرفه

مهما كانت كلمات الراوى معبرة ومنذرة، ومؤكدة أننا أمام قصة شاب تعمد الجميع إخفاء سيرته من الدنيا لصالح الجميع. حتى تزول علامات الاستفهام سريعا أمام ماهية عدو الشعب الوحيد، سارع المخرج مع كاتبى السيناريو بمشاركتنا حيرتنا وفضولنا للإجابة سريعا، وخلق جسر تواصل قويا بين الحاضر أى لحظة إعلان العقوبة والماضى أى كل ما قبلها بالترتيب دون خلل عبر منظومة محكمة من الفلاش باك، الذى انشغل طوال الوقت بمهمة اختيار أهم الأحداث لصنع حبكة قوية. وهى مهمة ثقيلة للغاية..

كثير من المخرجين يخبرون المتلقى أننا بصدد رحلة عودة إلى الماضى بالتركيز على عين الممثل أو جبهته واختراقها وهكذا. أما المخرج فقد عاد إلى الماضى عبر إحدى فتحات أنف المجرم القاتل! وإذا به يطير فى الظلام مخترقا الحواجز الزمانية المكانية، بشرط المعرفة دائما وفق وجهة نظر البطل أو بمعنى أدق وفق أنفه الرهيب الذى سبب له كل هذه المشاكل، ولا ننسى تدخلات الراوى الذى ينوب عن البطل أحيانا، ليحل مأزق ندرة كلامه واكتفاءه بالأفعال ومعتقداته الصامتة التى يؤمن بها وينفذها ولا يبوح بها لغيره أبدا..

من هنا بدأنا رحلة العودة أو نقطة البداية التى انتهج فيها المخرج وكتاب السيناريو أسلوب الكريشندو الموسيقى، أى رسم الصراع الدرامى بالطريقة التصاعدية السريعة المقتحمة، وهو نفس المنهج الذى اتبعه المؤلفون الموسيقيون راينهولد هايل وجونى كليمِك وتوم تِكفير، عندما يتعاملون مع كل مرحلة مهما كانت بتدخلات ونهنهات وترية أوركسترالية خفيفة ضعيفة مختفية. وكلما شق الحدث طريقه إلى ذروته تصاعدت الموسيقى بحدة وعنف وتوتر وسرعة لتهيمن على الموقف بكل ديكتاتورية ورغبة مدمرة طبقا لوجهة نظر القاتل.

من أطرف الاختيارات الذكية لهذا الفيلم أنه تتبع رحلة القاتل فى الحياة وهو جنين قبل مجيئه إلى الحياة بلحظات، وكيف انجبته والدته البائعة البسيطة المهمومة وسط سوق السمك القذر جدا، وكيف حاولت التخلص منه لكنه كان متعلقا برائحة الحياة منذ صغره، وكيف سيتسبب هذا الكائن فى أذى كل من يحاول التخلص منه أو التكسب من وراءه دون أن يفعل شيئا، حتى أن والدته الهاربة لقيت مصرعها شنقا عقابا لها على قسوتها وسط هذه البيئة الاجتماعية الاقتصادية السياسية المتعفنة الأكثر قسوة منها آلاف المرات، لكنها سلطة صوت الجماهير برغم فقرها التى تصنف هذا ملاكا وهذا شيطانا! فى مونتاج زمنى متوافق يتعمد البطء طبقا لحركة الكاميرات المتسللة، اكتشفنا القدرة الخارقة لجون بابتيست الصغير (ألفارو روكى) نزيل دار الأيتام فى التعرف على كل العالم عبر أنفه، لامتلاكه قدرة خارقة على شم رائحة أى شىء فى بيئته من طعام إلى بشر إلى جماد إلى كل شىء فوق سطح الأرض وتحت المياه. لهذا كانت الكاميرات تقترب منه على مهلها ربما بفخر وإعجاب، لكن ما إن يلتقط أى رائحة ما ليحفظها فى ذاكرته الأنفية كالمعتاد، حتى تتحول الكاميرات إلى طائرة ورقية صغيرة تسبقه وتنوب عن معجزته تهيم على مستوى الأرض بسحر والطفولية واستمتاع مطلق وصل إلى حد النشوة الزائدة بفعل القدرة والامتلاك والسلطة.

مشاهد قليلة أخرى ووجدنا أنفسنا أخيرا مع جون بابتيست الشاب الكبير (البريطانى بين ويشو) نموذج الفقر والقذارة والصمت والنظرة الحائرة الغريبة والاستكانة المخادعة. فى باريس نطق البطل أخيرا بعض الكلمات، عندما ساقه القدر ليلتقى مع خبير العطور الإيطالى العالمى جوزيبى بالدينى (داستن هوفمان)، وقد أذهله الفتى بقدراته المخيفة على التعرف على روائح وتركيب العطور حتى لو لم يعرف أسماء الزجاجات. فى باريس ارتكب جون بابتست أول جرائمه وقتل بائعة البرقوق الجميلة (الألمانية كارولين هرفورت)، التى انجذب إليها من رائحة جسدها الفواحة رغم فقرها الفواح، لكن جون بابتيست يشم عطرا داخليا لا يشمه غيره. لكن هذه الجريمة أوقعته فى تساؤل عجيب للغاية، وهو كيف يحتفظ بعبق أى عطر إلى الأبد دون أن يختفى أو يتبخر أو يموت؟!! جون بابتيست المهووس بأنفه وبالعطور الذى وصل إلى درجة مذهلة، عندما أصبح هو نفسه مادة فى الكون متخففة بلا رائحة، يبحث عن الخلود ومنتهى الجمال والكمال فى مدينة جراس الفرنسية، وهو يعمل عند صاحبة مصنع العطور مدام أرنولفى (الألمانية كورينا هارفوخ). فقد هدته عبقريته إلى تخليد ضحاياه من الفتيات بقتلهن، بدافع التفتيش عن أجمل ما فيهن باستخدام شعورهن وأجسادهن ليضيف لرائحة كل واحدة عبقا على عبق.. إذا كنا تعايشنا قليلا مع ثانى ضحاياه الغانية ناتالى (الألمانية جيسيكا شفارتس)، فقد تعمد المخرج أن نعيش وقتا طويلا مع آخر ضحاياه لاورا (البريطانية راتشل وورد-هود)، وكل محاولات هروب والدها الحنون ريتشس (البريطانى آلان ريكمان) بها من قاتل النساء المجهول. الآن ندرك مرارة الجريمة ونتفاعل ونتعاطف مع الحكم القاسى على بابتيست بعدما عدنا فى دائرة كاملة إلى نقطة البداية من فوق الشرفة. كما نرى ونتحمل سر هذا الانقلاب المفزع فى ردود أفعال الشعب الهائج ضد القاتل، عندما فتح زجاجة العطر الخالد خلاصة كل الضحايا ورشرش منها فى الهواء على البشر، ليجتاح الهوس الذهنى والجنسى كل البسطاء والقادة والبابا، ويطلقون على الشيطان لقب الملاك ويحكمون له بالبراءة.. هنا ندرك أن دلالة النور الساطع المبهر فى الشرفة لم تكن علامة الحق والعدالة كما تصورنا، بل هو نور المعجزة القادمة التى راح ضحيتها فتيات يكفيهن شرفا أنهن المادة الخام لأجمل وأنقى وأرقى عطور الدنيا الخالدة! (٦٣١)

## "كشف حساب"

## دراما حائرة بين الجريمة وطلبات الغفران

قصدنا أن نبدأ بتحليل الفيلم المصرى الحديث "آخر الدنيا" فى المقال السابق، ثم نتبعه بهذه القراءة التحليلية للفيلم المصرى "كشف حساب" إنتاج عام ٢٠٠٧؛ لأن الاثنين لنفس المؤلف د. محمد رفعت ولنفس المخرج أمير رمسيس لكن الفرق بينهما كبير..

الفيلم الأول كان مقبولا بشكل أو بآخر يقبع فى الدرجة المتوسطة أو أعلى منها قليلا، إذا التفتنا إلى مجهودات نيللى كريم والمخرج هناك، لكن الفيلم

الثانى جاء أقل بكثير فى عدة أركان لعدة أسباب مجتمعة مقارنة بزميله الأول، لكنه وفى زمن المقاييس العجيبة الغريبة أرحم من غيره المعروض فى السوق السينمائى المصرى بكثير! أول ما نود الالتفات إليه هنا أن الفيلمين يجتمعان على فكرة واحدة، وهى فكرة تقديم كشف حساب لكل فرد سواء بينه وبين نفسه أو على يد الآخرين، ليبدأ من نقطة المواجهة إلى نقطة الاعتراف بالخطأ إلى نقطة تقبل الخطأ إلى حالة التسامح، ومحاولة تجاوز ما حدث وتفريغ الذاكرة من الذكريات السيئة لكى تسير الحياة، أو حتى تصل إلى آخرها طبقا لاسم الفيلم الأول. لكن الاختلاف الأساسى يأتى من ناحية المعالجة السينمائية المطروحة هنا وهناك، حيث كانت الأولى تتعامل مع المجتمع المصرى بما فيه من شخصيات وطبائع قدر المستطاع، مهما كانت الشريحة الاجتماعية الاقتصادية التى تتناولها، أما الفيلم الثانى فهو يختلف عن بقية الأفلام المعروضة حاليا فى السوق التى تحاول التأمرك، واستيراد بضاعة متوفرة عند أصحابها الأصليين بغزارة ولا تخصنا فى أى شىء على الإطلاق؛ لأنه لم يستطع  يتجاوز حالة الغربة وتخليص أجوائه الملفقة بكثافة. وأصبح الفيلم أمريكانى أصليا، لكنه يسير من اليمين إلى اليسار وناطق بالعربية دون سبب واضح..

كشف الحساب الذى يقدمه السيناريست د. محمد رفعت هذه المرة يحتوى على عدد من العلاقات الغامضة والحوارات المبتورة والشخصيات المعقدة نوعا ما فى أكثر، على مدى أكثر من مكان وزمان متوازيين أو متشابكين بمنطق التشويق والتداخل. البداية كانت مع جريمة سيئة حيث تتعرض الفتاة دنيا (بسمه) كما سنعرف فيما بعد إلى جريمة اختطاف وتعدى واغتصاب داخل عشه مقطوعة فى طريق الإسكندرية، بعدما دس لها المجرم الذى لا نعرفه المخدر فى الشراب. من الطبيعى والمتوقع أن يتسم مونتاج أحمد عبد الله فى هذه المرحلة الصغيرة القليلة المشاهد بالبطء والحذر، والقطع الذى ينم عن تسلل ومراقبة بهدوء وبطء ربما أكثر من اللازم، كى يستكمل تكنيك مدير التصوير أحمد نصر فى التعامل مع أجزاء مقتطعة موحية من الصورة الكاملة، ليحافظ على السر الباقى معنا حتى النهاية. مع الإغراق فى درجات متنوعة من الظلام داخل المكان المغلق الضيق بطبيعته، طغى عليه فيما بعد الظلام الطبيعى القادم من ليل مدينة الإسكندرية، والقادم أيضا على المستوى السيكولوجى من وقع الجريمة ذاتها وسقوط ضحية لا نعرفها. ومن الثابت علميا أن أكثر الجرائم استثارة للتعاطف والتوتر عند المتلقى هى الجرائم التى يكون ضحاياها من السيدات أو الأطفال..

ثم ينقلنا المونتاج إلى عالم آخر يبدو مختلفا عن السابق حتى الآن ليضم شخصيات أخرى، يبدأ من المحور الرئيسى لهذا العمل وهى الرسامة سها (نور)، التى تدخل فى معركة شرسة مع زوجها ضابط الشرطة رؤوف (أحمد سعيد عبد الغنى)، تنتهى بإجهاض واستئصال رحم وحرمان دائم من الأمومة. وتنتهى أيضا بالطلاق وطلبها إجازة طويلة من عملها كرسامة فى البوليس، تسمع أوصاف المشبوهين من الضحايا وترسمها طبقا لحكاياتهم وذاكرتهم. بالتالى تكون هناك فرصة للذهاب إلى الإسكندرية للحياة فى فيلا كبيرة بمفردها، لا يزورها فيها غير صديقتها القريبة وزوجها (لطفى لبيب)، والفتاة الفقيرة مشرفة ملجأ الأيتام زينب (راندا البحيرى) وخطيبها السائق البسيط عمر (محمود عبد المغنى).. حتى هذه

اللحظة كنا نتواصل مع الفيلم من باب المصداقية المقبولة، إلا أن المخرج والسيناريست راحا يبعثران الأرضية التى كسباها طوال المرحلة القصيرة السابقة دون سبب واضح، لا لشىء إلا لأنهما أرادا زيادة جرعة التوتر والقلق الصادرة من هذا الفيلم.. وإذا بالسيناريست يبدأ فى تصعيد درجة الغموض حول الأبطال؛ فيقارب ويباعد بينهم دون سبب أو منطق أو تمهيد، بينما انشغل المخرج بالتعامل مع هذه النتيجة على الشاشة باستعراض صورة توضح الحرفة والصنعة، دون الإحساس العميق الذى نجح فى زرعه إلى حد ما فى فيلمه الثانى "آخر الدنيا"، لهذا لم يكن متفرغا للتعامل مع السيناريو وعلاج أركان ضعفه؛ فكانت النتيجة فيلما مهتزا أقل من المتوسط..

على سبيل المثال تولت صديقة سها مهمة الإخبار عن الجار المهندس فريد (خالد أبو النجا)، وكيف أنه رجل غامض جدا لا أحد يعرف عنه أى شىء، والحقيقة أن هذه المعلومة لم نر لها أى مردود على الإطلاق فيما بعد.. فى مشهد عابر لم يستفد به الفيلم شيئا، رأينا فريد يعامل زبائنه بشكل عاد وأكثر، كما أن أسلوب تعرفه بسها جاء بطريقة تقليدية تلقائية لم نلمح عليه لا وقتها ولا بعدها أى نوع من التردد أو محاولة الهروب أو الانزواء مثلا. كما أن ديكورات بيته طبقا لتصميمات محمود حسن وملابسه طبقا لتصميمات ليلى سليمان وأيضا أسلوب أداء الممثل، لم يحملوا أى نوع من الغرابة أو أى شىء لافت للنظر من قريب أو من بعيد. إذا كان التقارب بين سها والطفلة اليتيمة الصغيرة نور منطقية نظرا لظروف سها السابقة، فلم يلق تقاربها من جارها المهندس فريد ثم الربط بينهما بعلاقة عاطفية تصميما قويا على الورق أولا قبل أدوات الإخراج. نستكمل منظومة العناصر التى تفتقد المصداقية ودوافع الإقناع القوية لنجد أن شخصية سها مثالية أكثر من اللازم، وهذه النوعية من الشخصيات تعتبر مغرية إلى حد كبير بالنسبة للفنان سواء المؤلف أو المخرج أو الممثل؛ لأنها تسير على قضيب قطار أحادى واحد مريح لا تحيد عنه أبدا. تقطع تذكرة ذهاب بلا إياب، ولا تجهد أى طرف من الأطراف بأى فعل غير متوقع، أو بأى سلوكيات تحتاج إلى التساؤل، أو بتفكير يثير الدهشة ويفتح باب التأويلات. حتى عندما عرفنا أن سها كانت المتسببة فى سجن عمر سبع سنوات، اتضح أنها لم تقصده وكانت ضحية خداع بصر ليس إلا، بما يعنى أنها ملاك مهما فعلت ومهما كان مجموعها ضعيفا فى عالم الذنوب. لكن بمرور الوقت تتحول هذه المثالية المنيرة إلى تمثال منطفىء؛ لأنه لا يحمل جديدا. وكيف يأتى بجديد إذا كان لا يجرب؟ وإذا كان لا يجرب فكيف سيخطىء؟ وإذا كان لا يخطىء فكيف نجد له مكانا طبيعيا فى خانة البشر الأسوياء؟ وإذا كان من الملائكة فلماذا ترك عالمه السماوى النورانى؟ وما الذى أتى به إلى عالمنا الأرضى؟ وكيف سيتعامل مع البشر الخطائين المحيطين به من كل جانب؟؟؟

مادمنا جئنا إلى الآخرين فسنجد أن الفيلم رسم حدودا غير منطقية لطبيعة العلاقة بين الفنانة سها والسائق عمر، ربما كان مقصودا أن يثير غيرة زينب وغضبها، لكن الغريب أن تسمح سها لعمر أن يتعامل معها بكل هذه الندية بدعوى الطيبة الزائدة التى وصلت إلى حد السذاجة. كما أن الحوار على لسان عمر وزينب لم يحمل المفردات وأسلوب التفكير والإطار، بما يتناسب مع البيئة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية التى يعيشها بالفعل الفتى والفتاة مهما كان

الاختلاف بينهما.. نعود مرة أخرى إلى الجريمة الأولى التى حاول الفيلم ألا يخرج عن خطها البوليسى قدر المستطاع، عندما تفاجأ الضحية الرسامة سها بوصف ملامح للمجرم متطابقة مائة بالمائة على جارها وحبيبها المهندس فريد، لتتداخل الأدوار أخيرا فى كل مجموع العلاقات المطروحة حتى يصل بنا الفيلم إلى البحث عن الجانى.. وهو ما كان يستلزم بالتبعية أن تبحث كل شخصية داخل نفسها كى تجرى كشف حساب لنفسها، ونكتشف الكثير من الحقائق بمنطق الخيط الذى يؤدى إلى آخر مثل درجات السلم. إن اتهام خالد جعلنا نكتشف أنه المتسبب فى هدم حياة شقيقه وتشريد حياة زوجته (أميرة العايدى) وابنه الصغير، وهو ما دعا السيدة الثائرة إلى إنكار وجوده عندها ليلة الحادث لتثبت الجريمة عليه بالزور، ليعود الفيلم مرة أخرى إلى التعجل فى وصوله إلى النتائج أكثر من اللازم، بدون صبر أو بذل جهد فى رسم الجسر القوى الذى يتحمل السابق والقادم؛ فكيف نصل إلى رقم اثنين قبل واحد؟!! بمعنى أن المشهد الذى جمع بين المهندس فريد وزوجة شقيقه الراحل، كان من المفترض أن يكون مواجهة حاسمة قوية بينهما، لكنه على النقيض ظهر فاترا بسبب اختيار كلمات مكررة وأداء باهت منفعل مفتعل من الممثلين معا من ناحية الفعل ورد الفعل، حتى المشهد المهم بعودة الشاهدة المنتقمة إلى رشدها وسماحتها وشهادتها لصالح المظلوم، تم حذفه ولم نره بأى شكل من الأشكال على أهميته الدرامية، بعدما اكتفى الفيلم بإخبارنا بالنتيجة الصماء مع أنه غرق منذ البداية فى تفاصيل صغيرة ومعلومات ضعيفة، كان يمكن أن تختصر الوقت كثيرا وترفع درجة الإيقاع وتحميه من درجة الملل المستشرى بالتدريج قبل كل شىء..

ثم عاد الفيلم ليحاول صنع أهمية وهمية لشخصيات الفيلم، رصد الضابط رؤوف لمراقبة زوجته السابقة، وصنع حالة غموض غريبة حول زوج صديقة سها، وأخيرا اكتشفنا أن الفيلم حاول صنع هالة سياسة بلا داع، بعدما عرف الرجل أن والد سها كان الضابط الذى عذبه فى السجون وهو معتقل مع زملائه. هذا ما يذكرنا بالموضة التى سادت الأفلام المصرية منذ بضع سنوات، عندما كان يريدون إضفاء الأهمية على الصراع المقدم مهما كان ضعيفا، ومهما كان كوميديا أو تراجيديا أو أى شىء لم يرد ضمن تصنيفات فن الدراما، وإذا به يقذف انتباه الآخرين فى أقصى الاتجاه المعاكس بحرق علم إسرائيل مثلا، أو حشر اسم الوطن والوطنية بأى شكل من الأشكال ليتعاطف الجمهور مع الفيلم ويغفرون له كل خطاياه ولا يطالبونه بكشف حساب تفصيلى واقعى.. كما كان واضحا وضوح الشمس من البداية أن السائق عمر هو المدبر لكل شىء بالاشتراك مع ضحيته أو زوجته دنيا.علمت خبرة الفرجة على الأفلام الأمريكانى الأصلية المتفرجين كيف يسيرون وراء المنطقة العمياء فى العمل، خاصة إذا كانت الدراما المقدمة غير محبوكة وتائهة ما بين عالم الجريمة وعالم المداخلات الشخصية ولم تحقق متطلبات أى منهما..

إذا كنا قد تناولنا ببعض التحليل مجهودات المخرج مع فريق العمل خلف الكاميرا فى فيلم "آخر الدنيا"، فلم يعطنا المخرج الفرصة لنفسه هذه المرة بعدما أفقد نفسه بنفسه مميزات تكوين الصورة فى العمل السابق. وقد اكتفى هذه المرة بصنع مشاهد منقولة والاعتماد على تكنيك مستهلك فى التصوير

والمونتاج، كما جاءت موسيقى هشام جبر حائرة بين الأجواء التى تخصنا والتى لا تخصنا، بين الشخصيات التى لا تعرف كيف تتحول ولماذا بين الأحداث التى تنتقل فجأة من هنا إلى هناك دون سابق إعداد ولا دراسة ولا صفارة إنذار..(٦٣٢)

## " آرثر والأقزام/Arthur Et Les Minimoys"

## العمر يبدأ عندما يكتمل القمر

فرق كبير أن ترى الدنيا من أعلى نقطة فى حالات السلم، وأن تراها من أقل نقطة فى حالات الحرب.. المسألة ليست فى طول القامة وقصرها، المسألة فى نظرة كل إنسان لنفسه أولا ولمن حوله ثانيا، والإنسان لا ينظر إلى نفسه إلا إذا جرب عدسات مختلفة وزوايا متعددة حتى يستطيع رصد مكانته وأحقيته بعيش هذه الحياة..

ربما سيفتش كل من شاهد الفيلم الفرنسى "آرثر والأقزام / Arthur Et Les Minimoys" ٢٠٠٦ إخراج الفنان المؤلف والمنتج والممثل والمصور والمونتير الفرنسى الكبير لوك بيسون عن هذه الرسائل الفكرية الكبرى، مع أن الفيلم مصنف بصفة خاصة للأطفال، لكنها على أى حال مستويات تلقى تستوعب العديد من الخطابات الفكرية التى تختلف بالطبع بين متلق وآخر، بل وبين المتلقى ونفسه من وقت إلى آخر.. يمتلك المخرج لوك بيسون ذاكرة إبداعية طيبة عند جمهور السينما بأفلامه الشهيرة مثل "قصة جان دارك" ١٩٩٩ و"العنصر الخامس" ١٩٩٧ و"ليون" ١٩٩٤، لكن الجديد أن بيسون هو نفسه مؤلف كتاب الأطفال "آرثر والأقزام" الصادر ٢٠٠٢، ثم تبعه بالجزء التالى فى العام التالى بعنوان "آرثر والمدينة المحرمة". تم ترشيح الفيلم لجائزة الأكاديمية البريطانية مع أربع عشرة جائزة أخرى وفاز بست عشرة جائزة، والغريب أن هذا الفيلم الذى نال شهرة عالمية جاء إلى كل جمهور القاهرة بنسخة واحدة فقط ناطقة بالإنجليزية، علما بأنه يُعرض فى الولايات المتحدة باسم "آرثر والكائنات الخفية/ Arthur And The Invisibles" بنفس دلالات صغر حجم الأقزام التى لا يراها البشر العظماء. جدير بالذكر أن هذا الفيلم يحمل أصوات مختلفة لممثلين مختلفين عن النسخة الفرنسية، بالإضافة إلى دفعة ثالثة من الفنانين بالنسخة البرتغالية..

فى هذا الفيلم الذى قدمت أفكاره المؤلفة سيلينا جارثيا سنتجول بحرية ومرونة بين عالم الممثلين البشريين وعالم الرسوم المتحركة على مستوى التقسيم الظاهرى، لكن الحقيقة الضمنية أن المخرج يتعامل مع المجتمعين بنفس المنظور المتحرر التلقائى، بأفكاره المجنونة وحلوله العبقرية ومفاجآته اللانهائية وفوضويته المنتظمة وقفزاته المرتبة ومغامراته المشتعلة وحيويته المتفجرة، مع الحرص التام على إظهار حسن النوايا وإتباع أساليب الحرب البيضاء والاكتفاء بمجرد اللوم والدعابات واحترام العناد وتقديس الصبيانية، إيمانا بمنطق عالمى يؤكد أنه ليس على الأطفال أدنى حرج!

بما أننا وضعنا هذه المرجعية الفكرية التقنية فى الخلفية القريبة الواضحة،

نستطيع الآن أن نفتح نحن أيضا كل شبابيك خيالنا على آخرها، لنتعرف ثم نتفاعل ثم نتعاطف ثم نتوحد مع الطفل آرثر (البريطانى فريدى هايمور) الذى يبلغ من العمر عشر سنوات، ويعيش مع جدته (الأمريكية ميا فارو) فى بلدة صغيرة يستمتع بحكاياتها عن مغامرات جده الغائب منذ ثلاث سنوات دون سبب، ويعانى وحده من إهمال والدته (بينى بالفور) ووالده (دوج راند)، وينبهر بسيرة هذا الكنز المخبأ فى أرض الأقزام داخل حديقة العائلة طبقا لتأكيدات جده عبر حكايات جدته. حتى هذه اللحظة كان خط سير الصراع الدرامى يسير على قضبان مستقيمة متناقضة مع رغبات المتفرجين خاصة الأطفال، ولم يكن هناك أى وجود لعالم فن الرسوم المتحركة على الإطلاق؛ فلا يوجد ما يدعو إلى ذلك.. حتى جاءت الدعامة الدرامية البسيطة المنضبطة على هيئة ضرورة تحصيل مبلغ مالى كبير من الجدة خلال يومين فقط، وإلا ستضع السلطات المحلية الطامعة يدها على البيت والأرض والوطن وكل شىء طبقا لمنسوب الاستعارات الرمزية المتدرجة..

من هنا انقلب حال كل شىء لأن شرط دخول آرثر عالم الأقزام بمساعدة قبائل ماساى القوية، هو تحوله إلى قزم لحظة اكتمال القمر لتبدأ معه رحلة البحث المدهشة عن الكنز وعن الجد وعن الأصول العائلية، وعن حقوق عالم الأقزام وأحلامهم فى محاربة العدو الشرير إم. (ديفيد بووى) الذى يهدد بإغراقهم بالمياه، بمساعدة آرثر وتحت قيادة أميرة الأقزام الجميلة القوية سيلينا (مادونا) وشقيقها الأصغر المرح بيتاميش (جيمى فالون) ووالدهما الملك الطيب (روبرت دى نيرو).. مع المغامرات بدأت ألعاب الأطفال وحيلهم تكشف عن وجهها الشقى، واستخدمت حقوقها المتهورة المشروعة فى تحويل سطح الاسطوانة مثلا إلى ساحة رقص، وتوظيف الشاليمو كمواسير مدمرة للإغراق، واستخدام سيارة آرثر اللعبة التى وقعت تحت الأرض بالخطأ كوسيلة هروب فعلية ساعة الخطر.. هذا ما يحيلنا على مستوى الدلالات الأبعد فى التأويل للوصول إلى المستوى الأعلى من التلقى، لندرك كيف أن لحظة اختيار واحدة تقلب لعبة جميلة ممتعة إلى وسيلة فناء شامل، وكيف يحق للإنسان الحلم بالأمل البعيد لكن دون إهمال النظر تحت قدميه، وكيف يحترم كافة المخلوقات مهما كانت؛ لأن عظمة الإنسان وارتفاعه وتدنيه ليسوا بالمتر، بل بالعمل وتقدير قيمة العقل والقلب والروح معا..

ربما يتوقع الكثيرون فيلما متوتر الإيقاع كطبيعة الأفلام الأمريكية على اختلافها، لكن أين وكيف يخبىء المخرج الفرنسى لوك بيسون هويته ومنهجه فى قيادة طاقم عمله المكون من مدير التصوير تييرى أربوجاست والمونتير تشارلز لابرييت والمؤلف الموسيقى إريك سيرا ومصمم الملابس أوليفييه بريو والمشرف على المؤثرات الخاصة دومينيك فيدال والمشرف على المؤثرات المرئية كريستوف دوبوى؟؟ فقد اهتم المخرج بالمنظور الفكرى أكثر من الاستعراض التقنى على أهميته كوسيلة وليس غاية، وتعامل مع كل عالم بتفاصيله ومتطلباته بمنطق الفصل الظاهر طبقا للفكر القاصر قبل التجربة. لكن بمرور الوقت بدأنا نعيش كل عالم من منظور الآخر المختلف طالما ظل الفكر مختلفا، وأخيرا حدث نوع من التوحد والارتفاع المتدرج فوق حواجز البراويز الجسدية، عندما تخلى كل عالم عن

زاويتـه التقليديـة الأحاديـة السـطحية المتباهيـة بالارتفـاع الـوهمى والإنجـازات الهشة. وكانت ثمرة المغامرة اجتماع الأضداد علـى التعامـل بلغـة الأرض والكـلام بلغة الصداقة والاحتماء بجدران بيت الحب الدافئـة حتـى فـى غيـر أوقـات اكتمـال القمر.. (٦٣٣)

## جنيفر لوبيز

## معها الحياة تقف بالعكس على رأسها؟!

تصور أن راقصة موهوبة تتدرب كل يوم لتحافظ على لياقتها، تصب كـل عشـقها للفن داخل جسـدها، تحضر البروفات مبكرا بالساعات عن موعدها.. لكنها من فرط تعبها فى البروفة الجنـرال الأخيـرة، تسـقط نائمـة وتنسـى ضبط المنبـه ليفوتهـا الحفـل الحقيقـى الكبيـر؛ فيضـطرون أسـفين للاسـتعانة ببديلـة أخـرى رغـم كـل مواهب الراقصة التى راحت عليها نومه فى وقت غير مناسب أبدا!

هكذا هى جنيفر لوبيز التى تجمع صحبة مـن المتناقضـات فـى سـلة واحـدة.. عقلية أمريكية براقة، روح لاتينية كاريبية برونزية من والـديها، رائحـة أوروبيـة جـادة تهب عليها مـن أصول أجـدادها لوالـدتها، تملـك كـارت بلانـش مجانـا لترحـب بهـا مختلف الثقافات والشعوب بصفتها سـفيرتهم الشعبية فى سـماء الفـن الواسـعة، مع ذلك لا تستغل جنيفر ولا ظل روح واحدة من كنوز ممتلكاتها القدريـة.. تخـدمها الظروف وتتعلم الغناء والرقص وهى فى الخامسة من عمرها، وتكبر لتضـيف لهمـا مواهـب التمثيـل والشـعر الغنـائى وتصـميم الأزيـاء، مـع ذلـك لـم تسـتفد لا بكـل مواهبها المجتمعة ولا بموهبة واحدة مكتملة فـى عمـل فنـى غنـائى أو راقـص أو حتى تمثيلى خالص إلا فيما ندر.. جاذبيـة وقبـول وحضـور وأنوثـة وجمـال ورشـاقة وإثارة يدفعونها إلى احتلال العديد من قوائم الجمال لتكـون فتـاة أحـلام الكثيـرين، لكن تظـل هـذه المميـزات حبيسـة فتـارين أغلفـة المجـلات الشـهيرة ومناسـبات حفلاتها الغنائية الأكثر نجاحا من أفلامها.. ترشحها موهبتها التمثيلية لجائزة الكرة الذهبية عـن فـيلم "سـيلينا/Celena" ١٩٩٧ باسـتحقاق، وإذا بهـا تسـير بظهرهـا عكس عقارب الساعة وتتعطل عند هذا المنحنى، وكأن بنزين طموحهـا نفـذ عنـد هـذا الحـد.. يصـل رصيد جوائزهـا بخـلاف الجولـدن جلـوب إلـى ثمـانى وعشـرين ترشيحا وفوز باثنتى عشرة جائزة، من بينها مرة كأفضل ممثلة صاعدة، ومن بينها مرات كأسوأ ممثلة كبيرة!

صحيح أن جنيفر لوبيز هى أول ممثلة لاتينية فى هوليوود تتقاضى عـام ١٩٩٧ مليون دولار أو يزيـد عـن فيلمهـا "سـيلينا"، صـحيح أنهـا اعتلـت بفيلمهـا "مـؤامرة للزواج/Wedding Planner" ٢٠٠١ قمة الأجور للممثلات اللاتينيـات فـى هوليـوود، لكن الأرقام تقول إن الفارق بينها وبين جوليا روبرتس مثلا يصل إلى تسـعة عشـر مليون دولار، أى أن هناك تسعة عشر مليون علامة استفهام وتعجب لهذا الفـارق المهول بين الممثلتين.. إذا أردنـا تحليـل مميـزات فـن التمثيـل عنـد جنيفـر لـوبيز، فسنضـع علـى رأسـها طبيعـة أدائهـا الموسـيقى.لا نقصـد هنـا الأدوار الغنائيـة أو الراقصة، بل أداء المشـاهد الحواريـة العاديـة أيـا كـان مسـتواها حسـب مسـتوى الفـيلم ككـل. القاسـم المشـترك بـين أدائهـا لشخصـيات تيـرى فـى فـيلم

"أناكونـدا/Anaconda" ١٩٩٧ ومـارى فـى "مـؤامرة للـزواج" وشـارون فـى "عيـون المـلاك/Angle Eyes" ٢٠٠١ وماريسـا فـى "أحـلام الحـب الجميلـة/ Maid In Manhattan" ٢٠٠٢ وريكـى فـى "جيلـى/Gigli" ٢٠٠٣ بـرغم التفـاوت الكبيـر فـى الأعمال، أن أدائها التمثيلى يستند على موهبتها الغنائية الراقصـة، حيـث تتعامـل مع الإلقاء وتحديد مخارج الألفـاظ وتقطيـع الجمـل بوصـفها مغنيـة محترفـة.. تعـرف متى تقف ومتى تتكلم، متى تتمهل فى وضع السكون، ومتى تسـعفها أنفاسـها الطويلة فى حالة الحركة الداخلية فى مشهد انفعـال مـثلا، أو فـى حالـة الحركـة الفيزيقية مثل السير السريع أو العدو أو الصراخ. كمـا أنهـا تجيـد تطبيـق ممارسـة مهـارة التـزامن/Synchronization، وقـد اكتسـبته مـن خبـرة الوقـوف مبكـرا علـى المسـرح وقـدرتها علـى التفكيـر والتركيـز والتنفيـذ لعـدة أعمـال فـى وقـت واحـد لنفسـها، متناسـقا مع إحساس تربى داخلها مبكرا بمـن ومـا حولهـا. مـن مميـزات الأداء الصوتى عند جنيفر لوبيز أنها لا تبعثر أحبالها الصوتية فى الفراغ؛ لأنهـا تقـدر قيمتها جيدا لتصل أحيانا إلى مرحلة البخل المطلوب للحفاظ عليها. فـى حواراتهـا الطويلة بصفة خاصة تجيد ترويض طبقات صوتها مـن النقـيض إلـى النقـيض حتـى داخل الجملة الواحدة،وتظل تصعد وتهبط على درجات السـلم الموسـيقى لتنغـيم حواراتها،ولو لم تكن على وعى تام بما تفعله..

لكن المأزق الكبير الذى يواجه جنيفر بخلاف حجم الموهبة أنها لا تـدقق كثيـرا فى اختيار أدوارها وتقبل أحيانا أعمالا أقل من المتوسط.. قلـيلا مـا شـاركت هـى فى فيلم قوى من كافة عناصره يخدم مواهبها المتعـددة، مثلمـا قـدمت شخصـية معلمة الرقص الشابة بولينا فى "هل نرقص؟/?Shall We Dance" ٢٠٠٤. الحقيقة أنه يعد واحدا من أفضل أدوارها فى السنوات الأخيـرة. وفيـه قـدمت مـع ريتشـارد جير العديد مـن المواقـف الصعبة، لكـن يظـل مشـهد تعليمهـا الـرقص لـه منفـردا ليتخلص الاثنان من قيودهما مـن أفضـل وأقـوى المشـاهد. نأخـذ فـى الاعتبـار أن مشاهد تعليم الفن أصعب كثيرا من مشاهد ممارسـته مهمـا كانـت قـوة ومهـارة المدرب، وهذه إحدى صعوبات شخصية بولينا فى هذا الفيلم..

المسألة أولها من آخرها قرارات متسرعة أو عدم رسم طريق واضح لطموحهـا الفنى، فى مفارقة متناقضة مع تقدم العمر والخبرة والاطمئنان المعنوى والمالى، والاعتماد على مواهب أخرى متعددة للتواجد والنجاح. ما الذى يجبـر جنيفـر لـوبيز علـى قبـول أدوار ضـعيفة فـى أفـلام ضـعيفة، وهـى تعـرف جيـدا أن كـل خطـوة محسـوبة عليهـا تمامـا؟؟ ربمـا تكـون نوايـا تصـحيح المسـار هـى الأفـلام التـى ستتصدى لإنتاجها قريبا، كخطوة إيجابية لتنضج وتصعد طريـق النجـاح ولـو بالـدفع الذاتى، من حقها ومن حق جمهورها أيضا أن يرى الحياة معها تقف علـى قـدمين ثابتتين بدلا من الوقوف بالعكس على رأسها! (٦٣٤)

## "غرباء خطرون/Perfect Stranger"

## ارتفع الستار الثقيل فانكشفت الحقيقة المؤلمة!

عندما نرى على آفيش الفيلم السينمائى اسمى نجمين كبيـرين مثـل هـالى بيرى وبروس ويلز مع فارق الخبرات والأساليب بينهما، طبيعـى وبـديهى أن نتوقـع

مشاهدة عمل فنى يقع فى منطقة قوية لإمكاناتهما والثقة باختياراتهما. مثل هؤلاء النجوم لا يصنعون نجاحاتهم من فراغ، ويعرفون جيدا أن الحياة القاسية لا تنتظر أحدا ولا تعترف بالتاريخ، ويدركون أن الحفاظ على المجد أصعب بكثير من الوصول إليه، لكن يبدو أن الحسابات لا تصيب دائما.

بروس ويلز وهالى بيرى هما بطلا الفيلم الأمريكى "غرباء خطرون/ Perfect Stranger" ٢٠٠٧ إخراج الأمريكى جيمس فوليى، وقد اخترنا هذا الفيلم لتقديم قراءة تحليلية له ليكون مثلا عمليا على أن السيناريو هو أصل نجاح العمل السينمائى ثم أدوات المخرج ورؤيته، وأن موهبة الممثل مهما كانت ربما تستطيع إنقاذ بعض المشاهد قدر المستطاع، لكنها أبدا لا تستطيع اختراع فيلم جديد وتمثيل شخصية لا وجود لها على الورق.. من هذا المنطلق سنرى أن قصة جون بيكنكامب وسيناريو تود كومارنيكى مع منهج المخرج جيمس فوليى، اجتمعوا ليكون سببا ثلاثيا رئيسيا كى يقبع هذا الفيلم فى المنطقة المتوسطة مع أنه يحمل أسسا درامية قوية، لكن عدم تطورها مع نقاط أخرى هو الذى حبسها فى هذه المنطقة الفاترة من النجاح رغم بداية الفيلم المبشرة كما سنرى..

قدم لنا الفيلم مواصفات التركيبة النفسية السياسية لمدينة نيويورك الأمريكية، بالتداخل مع تركيبة ثلاثى أبطال الفيلم بالمنطق المباشر ومنطق القياس من أقرب طريق بالدليل العملى، عندما اقتحمت الصحافية الأمريكية الشابة السمراء النشيطة روينا برايس (هالى بيرى) مكتب السيناتور الأمريكى وهى تحمل هوية مزيفة، وراحت تتجاذب أطراف الحديث على هيئة دردشة عامة عادية جدا. وإذا بالسيناتور يجد نفسه فجأة متورطا بالاعتراف بعلاقاته الشاذة، وهو الذى يعتبر من أكبر المنددين لهذا الاتجاه من باب المفارقة السياسية. ثم اكتشفنا أن اللعبة أكثر إحكاما مما يعتقد الرجل أو نعتقد نحن؛ لأن الخطة تعتمد على جانب خفى يتمثل فى وجود أقرب أصدقاء روينا الصحافى الشاب المرح النشط وخبير التكنولوجيا مايلز (جيوفانى ريبزى) على الخط، وقد حقق نجاحا ساحقا فى تسجيل هذه الاعترافات بالصوت والصورة دون أن يشعر أحد.. بالتالى نحن أمام شخصيتين عنيدتين متطورتين فى التفكير، لديهما القدرة على التخطيط، تمتلكان شجاعة اقتحام الأماكن المحظورة والمغلقة، تتحديان أكبر إمكانات التكنولوجيا والإجراءات الأمنية بالذكاء والتعاون والإخلاص والسرية، باستخدام القليل من الإمكانات التكنولوجية المهمة طبقا لآليات ومقتضيات العصر. يتعامل البطلان مع هذه النوعية من المسائل الخطيرة بالكثير من التفاخر والسعادة والدم الخفيف، النابعين جميعا من الثقة بالنفس المتصاعدة إلى أبعد الحدود. ولم لا وروينا قد حققت بالفعل الكثير من النجاحات الصحافية المتفجرة برغم أنها تكتب تحت اسم مستعار، كما أن علاقتها بصديقها مايلز تسير على نغمة المباراة الدائمة فى الذكاء بينهما، مع ملاحظة أن مايلز يحب روينا وهى منشغلة بحبيبها الأسمر كاميرون (دارى دوردان) ولا تعيره اهتماما وهو أمامها! هذه المنظومة الإنسانية الفكرية ومكوناتها من الشخصيات المستيقظة جدا القلقة المحتلة بواسطة عقلها الذى لا يهدأ و لاينام أبدا، لابد أن تعيش حياة متوترة تقوم على خاصية الصبر الطويل وتحديد الهدف وجمع التفاصيل الصغيرة، لتدوين الملاحظات المهمة وتقوم بتركيبها وملء فراغاتها بالشكل العرضى

والرأسى، لتبدأ مرحلة التجميع والاستنتاج مع الإيمان بمنهج الشك الدائم فى كل شىء، والاستعداد لتقبل أى معلومة جديدة بسرعة بديهة ورد فعل أسرع من الريح، لكى تساير العصر وتهزم أعدائها بالضربة القاضية. لكن ما حدث أن الضربة الخلفية عصفت بالبطلين عندما اشترى السيناتور الأمريكى سكوت الجريدة، وإذا بالمعبد ينهدم على رأس روينا التى تعاملت مع هذه الطعنة الغادرة بصدمة متناهية، ولا نعرف حتى الآن إذا كانت صدمة البحث عن العدالة أم البحث عن الذات أم البحث عن الاثنيين معا..

نحن أمام بناء درامى يعتمد بصفة أساسية على التخطيط الظاهر المنير القوى البطىء المهدد دائما بالتخطيط الباطن الداكن المحكم الداهية، وهى بيئة خصبة تماما لاجتماع الأسرار وصنع المفاجآت وتوليد التوتر وظهور الشخصيات الغامضة بطبقاتها المتعددة للبحث عن الهدف المنشود، حتى لو كان هذا الهدف مشتركا من حيث المانشيت العام لدى الشخصيات، لكنه مختلف فى مغزاه عند الجميع، وهو ما يسمح هنا بطرح وجهات نظر متعددة لنفس الشىء من عدة زوايا. هذا هو التوجه الذهنى الذى سنتعامل به مع روينا البطلة المحورية للدراما المطروحة، والتى ستفاجأ قبل تخطيها الصدمة الحالية بصديقتها جريس (نيكى أيكوكس) تعطيها ملفا سريا عن صاحب المؤسسة الإعلانية الكبرى هاريسون هيل (بروس ويلز)، وهى تعرف مدى فضول الصحافية وولعها بكشف الألغاز انتقاما من هاريسون الذى أقام علاقة مع جريس ثم أهملها، بسبب حبه الدائم للتغيير وحساباته الخاصة مع زوجته الرأسمالية الشرسة ميا هيل (باولا ميرندا). ثم تنقلب الأمور إلى جريمة قتل كاملة كما توقعنا، عندما يتم العثور على جسد الصديقة جريس التى لقيت حتفها ببشاعة واضحة لا داعى لذكر تفاصيلها هنا، المهم أن منها ستبدأ حلقة بحث جديدة وتتسلل روينا مع مايلز إلى حياة الثرى بكل الطرق والخطط القصيرة المدى والطويلة المدى لكشف المستور..

لكن المشكلة هنا أن المعالجة الدرامية اعتمدت بشكل كبير على الاستسهال، ولجأت إلى التفكير الأول الذى يسهل توقعه على المتفرج المعتاد المتمرس فى التوليفة الأمريكية، وبدلا من أن يصبح الفيلم متميزا بات مستهلكا يقع تحت وطأة بعض المط والتطويل. فقد لجأ السيناريو إلى الحكى المعتاد شكلا ومضمونا المُحمّل ببعض مبررات التوتر والإثارة، الموزعة ما بين مجهودات اكتشاف الجريمة ودس مشهد حلم متكرر أو ربما ذكرى ملحة لروينا وهى صبية صغيرة تشير إلى تحرش والدها بها. زاد من إحساس ضيق الأفق الفنى لهذا الفيلم عدم استغلال شخصيات هامة بعينها، مثل شخصية كاميرون حبيب البطلة، والشخصيات المتنوعة العاملة فى مؤسسة هاريس، وعدم تمديد أى خط درامى فاعل لشخصية زوجة هاريسون والاكتفاء بنظراتها النارية البعيدة، وكذلك التكثيف المُخِل لمشهد ظهور المريضة والدة روينا (بيفونا كوباكس) التى لا تتكلم على أهميته، لكنها تشترك مع ابنتها فى السر القديم الذى امتد ليصبح سر الجريمة الحالية أيضا. فى هذه النوعية من الأعمال التى تعتمد على الآكشن الذهنى أى المعارك العقلية فى الذكاء والمكر والسعى وراء كيف ولماذا تختبىء الحقيقة، من المفترض أن تقوم المعالجة الدرامية على أسس البناء النفسى الفوضوى بقدر أكثر من أسس الجريمة المنظمة، طبقا لتركيبة شخصيتى روينا ومايلز حتى لا

يفقـد العمـل قيمتـه الحقيقيـة الداخليـة. أمـا المخـرج فلـم يعـالج أركـان ضـعف السيناريو، ولم يلتفت إلى التعامل مع وجه الشخصيات وأقنعتها المتلونة فى آن واحد لإحياء المشهد المكتوب، لكنه زاد من تعثر الإيقاع عندما لجأ إلى الترجمة الحرفية، كالمترجم النمطى الذى يفتح القاموس مع كل كلمة ليعرف مرادفها الأول فقط، دون أى إبداع ذاتى منه أو توظيف إيجابى لما عرفه مهما كان محدودا. برغم اللحظات الحرجة الكثيرة فى هذا الفيلم، فإننا لم نلاحظ رؤية لافتة للنظر من المخرج ومدير التصوير أناستاس إم. إيكوس والمونتير كريستوفر تلفسون والمؤلف الموسيقى أنطونيو بنتو، حيث شعرنا أن هذه الزوايا والقطعات والجمل الموسقية تشبه الكثير من الأفلام الأمريكية التى تسبقها، مع أن هذه النوعية من الأعمال تكون ملعبا خصبا لتكوينات الإضاءة الموحية بصفة خاصة. لم تستوقفنا إلا بعض التدخلات من مصممة الديكور سوزان بود ومصممة الملابس رينيه إرليش كالفوس، اللتين حاولتا وضع لمسات تضيف لمنظور المشهد، بما يتناسب مع المعلومات الظاهرية عن الشخصية وليست المختبئة، لضمان عدم كشف الحقيقة حتى النهاية. وقد حددنا هنا بعض المجهودات؛ لأن الملابس مثلا لم تضف إلا لشخصية روينا بعضا من ملامح الأنوثة والحزن المختبئين تحت ستار شخصيتها القوية، كما أن الديكورات لم تنفعل إلا بالبيئة المكانية المحيطة بشخصية مايلز فى بيته بصفتها معادل أسراره الدفينة، بعد اكتشاف هوسه بتفخيم نفسه وقدراته الذكورية وإخفاءه للكثير من الحقائق. فيما عدا ذلك كانت تصميمات الملابس والديكورات استاتيكية معتادة موجودة وليست موجودة؛ فتحولت إلى قطع عائمة راكدة باردة وكأنها لم تكن.. المشكلة أيضا فى هذه المعالجة أنها سارت وراء سؤال الجريمة المعتاد "من القاتل؟" وليست دوافع القتل السيكولوجية المعقدة، كما أهملت البعد السياسى دون سبب واضح سواء كانت نابعة من حسابات الصحافة فى التعامل مع المشاهير، مثل شخصية السيناتور أو شخصية المليونير العظيم المعادلة لها بمنطق التقارب والقياس. كما أهملت مثلا التفاعل مع قضية العنصرية باعتبار بشرة البطلة السمراء، كما أنها لم تدخل السراديب المظلمة لعالم الدعاية والإعلان والمؤسسات الرأسمالية الضخمة أو عالم الصحافة أبعد من السطح الخارجى؛ فظللنا واقفين على باب كل عالم موعودين بالدخول، لكننا مقيدون محلك سر دون أن ينفذ أحد وعده لنا حتى النهاية..

نعود إلى عنوان الفيلم التجارى "غرباء خطرون" أو "الغريب المثالى" طبقا للترجمة الدقيقة لنجد أن الفكرة الأصلية تقوم على مصادفة مشاهدة غريب لسر ما لا يخصه فى وقت غير مناسب، تماما مثلما عاشت روينا القوية مهددة طوال عمرها من صديقتها جريس، بعدما شاهدتها بالمصادفة وهى صغيرة توارى جسد والدها القتيل مع والدتها فى الحديقة، ومثلما وضع مايلز أنفه فيما لا يخصه طوال الوقت ليلقى نفس مصير جريس، ومثلما اكتشفنا أن هناك غريبا آخر يرى كل ما فعلته روينا بعد قتلها مايلز من شباك المطبخ وهى لا تدرى. هكذا تلف الدائرة من جديد بفضل وجود الشخص الغريب المثالى فى الوقت المثالى تماما بكل أسف..(٦٣٥)

## "مستر بين فى إجازة/Mr. Bean's Holiday"

## الكرة الأرضية تستجير من كوارث هذا الرجل!

منذ عشر سنوات وعلى نفس صفحات هذه المجلة قدمنا قراءة تحليلية تفصيلية للفيلم البريطانى الشهير "مستر بين/Mr. Bean" ١٩٩٧، وقد حقق وقتها أرباحا هائلة بلغت مائتى وستين مليون دولار على مستوى العالم، ومنها انطلق الممثل البريطانى روان أتكنسون إلى صفوف النجوم الأولى بجدارة واستحقاق..

والآن عاد إلينا نفس البطل المضحك بعمل فنى جديد راق من خلال الفيلم البريطانى "مستر بين فى إجازة /Mr. Bean's Holiday" ٢٠٠٧ إخراج البريطانى ستيف بنديلاك، ومن المعروف أن الفيلمين السابق والحالى مستلهمان من حلقات تليفزيونية شهيرة باسم "مستر بين" التى أذيعت على شاشة التليفزيون البريطانى منذ بداياتها فى عام ١٩٩٠ وحققت نجاحات هائلة حتى نهاياتها عام ١٩٩٥.

بمنتهى البساطة استقر مؤلف القصة سايمون ماك بيرنى وكاتبا السيناريو روبن درسكول وهاميش ماك كول على وضع مستر بين (روان أتكنسون) فى مغامرة كبيرة، تتولد من داخلها عدة مغامرات صغيرة كالمعتاد بنظام منطقة الدوامات الخطرة فى البحار. وتركوه يربح تذكرة زيارة إلى مدينة كان الفرنسية مع كاميرا فيديو، وهذا من حسن حظ الإنجليز الذى سيتركهم مستر بين فى حالهم ينعمون بالهدنة من أفعاله الشنعاء ولو قليلا، ومن سوء حظ الفرنسيين الذين سيرون أياما سوداء مع مستر بين بمعنى الكلمة.. الآن منتهى حلم السائح الإنجليزى هو رؤية شاطىء البحر فى مدينة كان، وبعد الآن من الأفضل ألا ننتظر وقوع أى حدث كبير، باستثناء تسبب مستر بين دون قصد كعادته أن يفقد المخرج الروسى إميل (التشيكى كارل رودِن) عضو لجنة التحكيم بمهرجان كان السينمائى الدولى قطاره المتجه إلى كان، بالتالى يفقد ابنه الصغير شتيبان (الروسى ماكس بالدرى) الذى لم يبلغ من العمر عشر سنوات المنتظر داخل القطار. فما كان من الأب الحائر إلا أنه علق لابنه المنتظر على رصيف المحطة التالية لوحة ورقية عليها رقم تليفون من وراء زجاج شباك القطار الذى لم يتوقف من سوء الحظ. بحكم الأمر الواقع أصبحت مهمة مستر بين مقسمة بين الوصول إلى الشاطىء الجميل فى مدينة كان بالجنوب، وأيضا توصيل الطفل الصغير المتجه هو الآخر إلى نفس المكان إلى والده عن طيب خاطر، وهو لا يعلم أن شرطة فرنسا كلها تبحث عنه معتقدة أنه الرجل الشرير الذى اختطف ابن الضيف الكبير مع سبق الإصرار والترصد.. فيما عدا ذلك لا يوجد أى حدث واضح على الإطلاق، فقد تفرغنا لنرى مستر بين يهيم وحده أو مع الطفل شتيبان ليدخل نفسه وغيره من موقف إلى موقف. ويقابل فى طريقه المتر دوتيل الفرنسى المترفع المتأفف (الممثل الفرنسى الكبير جون روشفور)، والمخرج الأمريكى الشهير كارسون كلاى المدعى (الأمريكى وليم دافو) الذى يقدمون فيلمه السخيف فى حفل افتتاح المهرجان السينمائى، والممثلة الفرنسية الشابة سابين (الفرنسية إيما دى كون) التى تصور إعلانا تجاريا مع المخرج الأمريكى

المتكبر الغاضب دائما، بعدما صورت معه مشهدا واحدا فى فيلم الافتتاح. بالتالى تحمل هى الأخرى دعوة لحضور المهرجان، مما يدفع الجميع إلى الذهاب إلى المكان نفسه جغرافيا فى الجنوب، مع اختلاف الأسباب والدوافع بين الشخصيات الأربعة.

استند المخرج البريطانى ستيف بنديلاك على حقيقة أن مستر بين الذى يزور فرنسا لأول مرة لا يعرف كلمة فرنسية واحدة. وقدم لنا فيلما تقريبا شبه صامت على الأقل من جانب البطل، بالتالى اعتمد المخرج مع مدير التصوير باز إرفن والمونتير تونى كارنستون والمؤلف الموسيقى هوارد جودال والمشرف على المؤثرات الخاصة فيليب هوبن على لغة الصورة وحدها أغلب الوقت، على أساس تفجير الضحكات من قلب مفاجآت المشهد الواحد، أو بمنطق التنقل من كارثة إلى كارثة أخرى أسوأ منها ثم البحث عن حل لها وهكذا إلى ما لا نهاية، ليكون هذا الحل نفسه كارثة أكبر وأسوأ من السابقتين. وكأن الدنيا كلها مع مستر بين قد أصبحت تضع جوربها على رأسها وتسير متفاخرة بكل دلال بالمقلوب! من الطبيعى أن تتعامل الكاميرات مع ممثل قدير مثل روان أتكنسون بأكبر قدر ممكن من الكادرات الكلوز كى لا تفوتها لقطة من أداء هذا الرجل، لكن دون تجاهل أو نسيان فتح الكادر على مراحل للتعامل معه ومع مشاكله من زوايا مختلفة؛ لأنه يمثل بكل قطعة من جسده حتى لو كانت أمام المشاهدين ثابتة وهادئة تماما على مستوى السطح الخارجى. لم يترك الفيلم فرصة للسخرية من شىء إلا وفعلها بكل ارتياح وسماحة نية بمنطق أن مستر بين ليس عليه حرج؛ فسخر من استمتاع المخرج الأمريكى وحده بفيلمه الغامض الذى لا يفهمه أحد، ومن مهرجان كان السينمائى واختياره لهذا الفيلم الأبله ليكون افتتاحه، ومن طعام أهل باريس المريب الذى يستمتعون به بأسلوب غريب، ومن مستر بين نفسه الذى يسير على هدى صورة كاميرا الفيديو فى يده، وكاد يتسبب فى مشكلة قومية وإرباك شوارع باريس من مشاه وسيارات ونظام وخلافه. كالعادة يتلفت البطل حوله بمنتهى الدهشة وهو لا يعرف، لماذا يبدو على كل الناس أنها تلعنه بكل لغات العالم دون سابق معرفة، ثم تضطر لتعفو عنه بالإكراه بعدما تتذوق نقاء قلبه الأبيض. وهو كما هو مشغول فى عالمه يبحث عن الشاطىء المفقود بمنتهى الابتسامة والاستمتاع والبراءة..

من أفضل مشاهد هذا الفيلم اهتداء مستر بين إلى فكرة عبقرية، كى يجمع نقود لشراء تذكرتى أتوبيس له وللصغير بعدما فقد كل ممتلكاته، ولم يجد غير تمثيل دور سيدة حزينة على ابنها على صوت مغنية أوبرا قادم من سماعة بائع سرقها منه مستر بين وهو لا يشعر. أخيرا جاءت أفضل مجموعة مشاهد فى هذا العمل حينما استبدل مستر بين المشاهد التى صورها بكاميرته الصغيرة له ولشتيبان وللممثلة الفرنسية، لتحل محل مشاهد الفيلم الأمريكى الممل الذى نام الكثيرون أثناء مشاهدته فى افتتاح المهرجان باستثناء مخرجه الأمريكى المنبهر بأمجاده وحده.. وكانت المفاجأة أن الناس استيقظت من غفوتها، وقد تطابقت المشاهد الصامتة مع صوت الممثل الناطق فى العمل الأصلى الذى لا يراه أحد الآن بشكل غريب وبديع ومؤثر جدا، ليتحول الثلاثى فجأة إلى أبطال سينمائيين مشهورين خاصة الممثلة الفرنسية. وكأن مغامرات مستر بين سارت

بنا كل هذا الطريق الطويل لا لتصل بالولد التائه إلى أحضان والده فقط، بـل لتصـل بكل البشر التائهين إلى أحلامهم التى يتمنوها، مـن الاسـتمتاع بـدفء العائلـة أو جمال الشاطىء أو حلاوة الشـهرة والمجـد مـن أوسـع الأبـواب، وكلهـا شـواطىء نجـاح وأمـل لا أول لهـا ولا آخـر.. الغريـب أن المخـرج الأمريكـى الآفـاق راح يصـف للصحفيين كيـف أبـدع هـو هـذه المشـاهد الجبـارة. والنتيجـة ظهـور هـذا العمـل السينمائى العالمى الفريد جدا فى نوعه، هو على الأقل أفضل وأرحم من فيلمـه السخيف الذى لا يفهمه أحد؟!! (٦٣٦)

## " الحصاد/ The Reaping"

## العلم يرفع الراية البيضاء أمام المعجزات

يوما ما كانت تعيش فى أمان، تعرف نفسـها، تشـعر بغيرهـا، تـؤمن بوجودهـا، تبتسـم فى وجه كل الدنيا فترد لها الجميل بابتسامة أوسع وأصفى مثـل قلبهـا.. أما الآن فقـد فقـدت كـل شـعور بالأمـان، اعتزلـت نفسـها، أهملـت غيرهـا، تبعثـر وجودها، تغضب فى وجه كل الدنيا؛ فتأخذها على قدر عقلها وتستوعبها رغم كل شىء؛ فمازال عندها أمل أن تعود هى كما كانت رغم كل ما حدث..

ما حدث كـان اختبـارا شـديد الصعوبة والقسـوة لـم تحصـل فيـه البطلـة علـى مجموع عال فى درجات الصبر وقوة التحمل وكادت تخسـر كـل مـا فـات، لهـذا لـم يكن غريبا أن يكون العنوان المختار للفيلم الأمريكـى هـو "الحصـاد/The Reaping" ٢٠٠٧ إخراج الفنان الجامايكى سـتيفن هوبكنز، الذى قدم أفلاما متنوعة لكن يظل أشـهرها قبـل هـذا الفـيلم "حيـاة ومـوت بيتـر سـيلرز" ٢٠٠٤ الـذى رشـح لجـائزة السعفة الذهبية بمهرجان كان السينمائى الدولى.

تقوم قصة برايان روسو مع سيناريو الشقيقين كارى هايس وتشاد هايس ببناء عالم مختلف لفيلم الرعب والتشويق المعتاد؛ لأن الأساس المطروح هنـا أسـاس فكرى دينى عقائدى علمى غيبى بحت، يضع العلم فى مواجهة الدين من وجهـة نظر البعض، بينما يـراه الـبعض الآخـر تكـاملا بـين هـذا وذاك حتـى تسـتقيم حيـاة الإنسـان، ليتعامل بموضـوعية وواقعيـة مـع قدراتـه مهمـا كـان نبوغـه وذكـاءه. مـن الطبيعى أن يختلف استقبال مثل هذه النوعيـة مـن الأفـلام مـن شـعب إلـى آخـر تحت وطأة خلل الهوية الروحية التى يمر بها العالم الآن؛ فقوبل الفيلم بالكثير مـن النقد اللاذع من نسبة ليست قليلة من النقاد الأمريكيين لاعتراضهم على التوجه الفكرى فى حد ذاته، بينما تسـتقبله الشعوب التى تمتلـك حجـر زاويـة دينيـا فـى الأساس بجدية وهدوء؛ فلا هزار ولا سخرية مع المقدسـات.. الجدية التى نقصدها هنا تعكس مدى الاهتمام بهذه النوعية من القضايا، وليس قبول أى شـىء مهمـا كان ولـى ذراع الفـيلم ليأخـذ نجاحـا لا يسـتحقه تحيـزا لرسـالة الخطـاب الفكـرى المطروح.إذا كنـا نتحـدث عـن الموضـوعية والنظـرة المتحضـرة، فـأولى بنـا أن نبـدأ بأنفسـنا تحقيقا لمبدأ العدالة..

الأساس الدينى فى هذا الفيلم مستقى مما حدث على أرض مصر منـذ آلاف

السـنين، عنـدما اجتاحـت سلسـلة مـن الكـوارث الـبلاد طبقـا لتأكيـدات الإنجيـل، بسـبب رفض فرعون مصر خروج بنى إسـرائيل مـع النبـى موسـى عليـه السـلام. وتعرف هذه الكـوارث بالنكبـات العشـر وهـى بالترتيـب تحـول نهـر النيـل إلـى لـون الدماء، انتشـار الضـفادع فـى كـل مكـان، غـزو القمـل، غـزو الـذباب أو الخنـافس، تفشـى الأمراض، انتشـار البثور المسـتعصـية علـى الشـفاء، ظهـور البَـرَد الممـزوج بالنار، غزو الجراد، احتلال الظلام، وأخيرا اختطاف المـوت للابـن البكـرى بالتحديـد. وبعدها سـمح فرعون للنبـى موسـى عليـه السـلام بمغـادرة الـبلاد، بهـدف وقـف سيل العقاب الذى أهلك الإنسان والماشية والنبـات والميـاه وكـل شـىء. ظهـرت هذه العلامات كلها أو بعضها فى العديد من الأفـلام الأجنبيـة الشـهيرة. لقـد آمـن الكثيرون بهذه النكبات العشر المذكورة، لكن أحدا لم يتصـور أنهـا يمكـن أن تحـدث مرة ثانية..

هذا الأسـاس الدينى لـيس اسـتنتاجا مـن عنـدنا ولـم يظهـر فـى هـذا الفـيلم كإشـارات بعيدة مثلا أو استشـهادات علـى اسـتحياء، بـل كانـت الأسـاس القـوى الصريح الذى ذكر باسـتمرار نظريا، وظل الفيلم يتابع إمكانيـة تنفيـذه عمليـا ويـذكر المتلقى به طوال الوقت، بهدف اجتمـاع الـدين والعلـم علـى قلـب واحـد، وبهـدف النزوع إلى تثبيت درجة الإيمان داخل إنسـان العصـر الحـديث مهمـا حـدث وتعـرض لاختبـارات صـعبة، ومهمـا واجـه العديـد مـن علامـات التعجـب التـى لا يعـرف لهـا تفسـيرا، ولا يستطيع أن يتقبلها على قدر عقله ودرجة إيمانه وجوهر معتقداته..

من أهم الاختبارات التى يتعرض لها الإنسـان فى كل زمان ومكان هـى صـدمة الموت، خاصة الموت المفـاجىء للأعـزاء والأحبـاء فـى ظـل ظـروف مختلفـة، ممـا يتسـبب أحيانا فى خلخلة الثوابت والمسـلمات والموروثات، مثلما خلع رجل الـدين عباءة الإيمان تماما بعـد مقتـل زوجتـه الحبيبـة فـى حـادث مفـاجىء فـى الفـيلم الأمريكى "إشـارات/Signs" ٢٠٠٢ إخـراج نايـت شـامالان بطولـة الـنجم الكبيـر مِـل جيبسـون. مثلما كان بطل فيلم شـامالان يومـا مـا قسيسـا فـى الكنيسـة، كانـت كـاثرين ونتـر (هـيلارى سـوانك) بطلـة فيلمنـا "الحصـاد" يومـا مـا إحـدى العضـوات النشطة فى الكنيسـة للقيام بالمهام التبشـيرية محليا ودوليا، وكانت آخـر رحلاتهـا الدينية فى السـودان والتى تعرضت فيها لتجربة رهيبـة بعـد مقتـل زوجهـا وابنتهـا الصغيرة على يد المنحرفين هناك. ومنها وضعت كاثرين نقطة فى آخر سـطر لكـل معتقداتها الإيمانية، وانقلبت ثلاثمائة وسـتين درجة وأكثر لتصـبح أسـتاذة بجامعـة لويزيانا، متخصصة فى البحث عن الظواهر الغريبة فى العالم مثل التماثيل الباكيـة وخلافـه لتفسـيرها بالأسـباب العلميـة البحتـة، وإنكـار أى معجـزات دينيـة لأنهـا أصبحت تنكر الإيمان والوجود الإلهـى مـن الأسـاس. وعبثـا يحـاول زميلهـا الشـاب الأسـمر بن (البريطانى إدريس إلبا) المتـدين بسلسـلته المعلـق بهـا صـليب كبيـر إقناعها بإمكانية التعاون بين العلم والدين طبقا لترتيبها هى، لكن سـطور الإيمـان كانت قد انتهت عند كاثرين مع سـبق الإصـرار والترصد، وقـد نجحـت بالفعـل فـى تفسير العديد من الظـواهر الغريبـة بالتفسـيرات العلميـة الحديثـة وحـدها، لتكـون عضـوا نشـطا لمعتنقـى المـذهب المتشـكك فـى كـل شـىء. حتـى بعـد مضـى الأحداث نجدها تفسر النكبات العشر الشـهيرة فى مصر القديمة تفسـيرات علميـة بحتة، وهى بالفعل تفسيرات صاغها بعض العلماء علـى أرض الواقـع خـارج حـدود العرض السـينمائى، وأبعدوا الدين تماما خارج الموضوع..

ولأن الفيلم يقوم على أسس معقدة بما يكفى، حاولنا أن نسير عكس تيار الفيلم وترتيبه المعد مسبقا لتبسيط كل ما سبق قدر المستطاع، كى لا يمل القارىء من الغموض ولا يعتقد أنه تائه وحده فى الطريق.. الآن نستطيع أن ندرك ونتفاعل مع مغزى المشهد الافتتاحى فى هذا الفيلم، عندما لاحظ الأب كوستيجان (ستيفان ريا) الذى رافق كاثرين فى رحلاتها خاصة رحلة السودان المؤسفة أن وجهها بالتحديد يبدو محترقا فى كل الصور التى يحتفظ بها، حتى أن النار الحية تشتعل أمامه وعبثا يحاول هو أن يطفئها، وقد لاحظ علامة منجل منقوشة بوضوح تتعلق بنبوءة دينية معروفة وبالنكبات العشر. من خلال الحس الدينى العالى والشفافية المتاحة يستشعر كوستيجان أن كاثرين فى خطر شديد، ومهما حاول تحذيرها فهى ترفض مجرد الاستماع إليه؛ لأنه عندها شريك فى مرحلة ممزقة منتهية من حياتها، وجزء أساسى من تساؤلات حائرة لم تستطع هى الإجابة عليه عن سر اختيار القدر معاقبتها بهذه الطريقة المخيفة، مع أن مهمتها كانت دينية خيرية بحتة. لماذا هى ولماذا زوجها ولماذا ابنتها؟؟؟

ثم جاءت علامة الأمل عندما طلب الشاب دوج (البريطانى ديفيد موريسى) المساعدة من كاثرين، لتفسير ظاهرة تحول لون المستنقع فى بلدته مافين الأمريكية الصغيرة بلون الدم، بعد حادث قتل الطفلة الصغيرة لورين (آناصوفيا روب) لشقيقها الأكبر برودى (مارك لينش) فى المياة. ويعتقد أهل البلدة جميعا حتى والدة الطفلة مادى (أندريا فرانكل) أن لورين الصغيرة المعزولة هى المتسببة فى كل الكوارث وتمتلك قدرات خارقة؛ لأنها ممثلة الشيطان على هذه الأرض ويجب الخلاص منها. وهو ما أثار بالطبع السيدة كاثرين لتثبت من جديد أن كل شىء له مرجعية علمية وليست غيبية، وبعد رحلة عملية داخل البلدة الصغيرة تبدأ فى خوض رحلة ذاتيه داخلها لتعيد حساباتها فى كل شىء، عندما ترى أدلة ووقائع تعجز بالفعل عن تفسيرها بالورقة والقلم وأرقى التكنولوجيا، خاصة بعد توالى حدوث النكبات العشر واحدة وراء الأخرى.. نتوقف عند هذه النقطة لنحلل المنهج الفكرى البصرى الذى يتبناه المخرج ستيفن هوبكنز فى هذا العمل، حيث وجه الدفة من البداية ظاهريا لاتخاذ موقف الحياد بين معتقدات كاثرين ومعتقدات زميلها الأسمر بن، مع ترك الأب كوستيجان دائما فى الخلفية البعيدة ليمنحه ما يفوق قدرة الاستعارة الرمزية، ليرتقى الأب ويتحول إلى رمز كامل لقيمة الدين ذاته. لكن بشىء من الدقة والتأمل نلاحظ أن المخرج فى حقيقة الأمر، يوجه الدفة للانحياز لرأى بن أو اتجاه الإيمان والهدوء، مع الأخذ فى الاعتبار ترك الحرية الكاملة لكاثرين كى تعبر عن وجهة نظرها، ثم إظهار التعاطف معها بصفتها بشرا مرت بتجربة مؤلمة قد لا يتحملها كل البشر بنفس المنطق والقوة. ليس من العدل عقاب الإنسان على لحظة ضعفه مهما كانت قاسية كى لا نجرده من إنسانيته التى ولد بها!

لهذا دس المخرج مع مدير التصوير بيتر ليفى بعض العلامات البسيطة التى ربما لا تؤدى إلى شىء، لكن كلما اتضح توجه الصراع الدرامى كلما استعدنا المشاهد السابقة وغيرنا فكرنا بمنح هذه العلامات البصرية السمعية دلالات أبعد، تؤكد أن هناك أملا فى كاثرين رغم كل شىء. من ضمن هذه العلامات الأداء التمثيلى لهيلارى سوانك.. عندما تقترب الكاميرات من وجهها كلوز أب وهى فى

قمة عنادها وغضبها، تتسرب منها لمحة حزن دفينة وذرة صغيرة من عدم الاقتناع الكامل بما تقول وتفعل.المقتنع القوى يبدو سـعيدا معتـزا واثقـا بنفســه أكثـر مـن ذلك.. على مستوى التأويل الأبعد يمكننا التعامل مع مكالمة الأب كوستيجان لها بوصفها النداء السماوى الأخير لكاثرين كى تعود أدراجها إلى نفسها، وهذا النـداء يتم على مراحل متفرقة أولا ثم مجتمعة ثانيا، تتمثل فى الصديق الأمـين المـؤمن بن واستغاثة الشاب دوج وأهل بلدته بها، وفضول كـاثرين نفسـها للـذهاب هنـاك، ثم جرأتها الكبيرة على تعقب الطفلة المنبوذة وإحساسها الغريب بالتعاطف معها. ليس لأنها تمثل الشيطان، بل لأنها تذكرها بابنتها الصغيرة التى تفتقدها بشـدة.. إذا كان الأمل مفقودا تماما فى كاثرين، فلماذا يستشـعر الأب الخطـر عليها؟لمـاذا يختارها القدر لتنقذ هذه البلدة بالذات، مع أنها فـى أمـس الحاجـة لمـن ينقـذها؟ لكـن يبـدو أن الرحلـة التـى قطعتهـا متعـددة الفوائـد والعلامـات والإيحـاءات علـى مستويات كثيرة.

من منطلق هذه التعددية التفسيرية الإدراكية للموقـف الواحـد بمبـدأ التـراكم، اعتمد المخرج ستيفن هوبكنز على مبدأ التداخل الدائم بين الصور أو بين الماضى والحاضر أو بين الواقع والغيبى أو بين الحقيقة والمعجـزة.. بمعنـى أن مجـرد تأمـل كاثرين للحظة بعينها يثور فى عقلها الباطن تيار من الصور المتداخلـة عبـر مونتـاج كولبى باركر جونيور على صفحات عقلها، وكأنها مفتاح شاشات متعـددة متداخلـة لكمبيوتر واحد، أو كمن يقلب صفحات مائة مجلة بسـرعة الـريح فـى وقـت واحـد. وعنـدما تقـرأ أو تتخيـل أو تسـتدعى سـطرا واحـدا مـن كـل خبـر أو جريـدة، تكـون النتيجة الوصول إلى صيغة مختلفة تماما واستنتاجات جديدة غريبة أبعد ممـا تـرى فعليا أمام عينيها؛ لنرى الفارق الجوهرى متجسـدا بين البصر والبصـيرة.. إذا كانـت سياقات المونتاج تسير بهدف منح كـاثرين فرصـة الاخـتلاء بنفسـها دون هـروب أو عنـاد ليخاطـب ود الأنثـى والإنســانة والأم والعالمـة، فمـن المنطقـى أن تتعامـل الكاميرات سواء معها أو من وجهة نظرها بالمنطق المشتت غيـر الصـريح كمعـادل لعدم استقراها النفسـى الروحانى الواضح. لهذا كانت الكاميرات مثلا تنتقل عرضيا من زاوية إلى أخرى بحركة مفاجئة بخط مذبذب وغلالة زغللة مثل المـرآة المبتلـة بعض الشـىء بالميـاه، وهـو مـا يـوحى أيضـا باحتمـالات قويـة لوجـود قـوى غيبيـة تسيطر على الموقف وتمنحه زوايا غير منظورة. كانت الكاميرات تتسلل أحيانا إلى كاثرين أو تنوب عنها فـى التلصص مسـافات صـغيرة علـى قـدر انغـلاق بصـيرتها، لترصد العالم مـن حولهـا بـاهتزاز مـن منظـور مـن يتـأرجح بخفـة علـى المرجيحـة الصغيرة القريبة مـن الأرض بهدهـدة محتملـة. وذلـك علـى العكـس مـن الكـادرات الخاصة بالصديق المؤمن بن التى تتعامل بمستوى أعلى، ليكشـف أمامـه وحولـه تفاصيل صورة صريحة واثقة هادئة تبدأ وتنتهى بعلامة الصليب التى يعلقهـا علـى رقبتـه وقلبـه. بـرغم لحظـات الصـمت المفزعـة التـى حاصـرنا بهـا الفـيلم لصـنع المفاجآت المباغتة، فقـد اسـتطاع المؤلـف الموسـيقى جـون فريـزل العثـور علـى منافذ إبداعية له تتقلـب بـين نغمـات الخـوف وجمـل الجـلال الموحيـة بـالمعجزات القادمة والأخطار الكبرى.. ترك تصميم الـديكور لكـريس إل. سـبيلمان المسـاحات الواسعة فى بيت دوج للسماح بالخطوات الحذرة، وتوليـد المفاجـآت عبـر الحـوائط الفاصـلة والأدوار والحديقـة الواسـعة والغـرف المتنـاثرة ومـن أى مكـان لا تتوقعـه البطلة، بينما ركز تصميم ملابس جيفرى كورلاند على مـنح بسـاطة الخـط واللـون

لكـاثرين لعقليتهـا العلميـة واسـتنفارا لمعتقـداتها المختبئـة بفعـل فاعـل، وتفـرغ مشـرف مـؤثرات المرئيـة ريتشـارد يوريسـتش لمـنح مشـاهد النكبـات الواقعيـة المطلوبة لتبدو حية ومخيفة أيضا..

المفارقة الكبـرى التـى نجـح الفـيلم فـى خـداعنا بهـا حتـى النهايـة أن الفتـاة الصـغيرة لـورين هـى الضـحية؛ لأن كـل أهـل هـذه البلـدة هـم الملحـدون الـذين يسـتحقون العقـاب الإلهـى. لقـد اختـاروا كـاثرين بالـذات؛ لأنهـا مـثلهم ومنهـا سينتشرون إلى كل الأرض لهدمها.. كانت مهمة كاثرين إنسانية عالميـة، وصـدق حدس شعور الأم داخلها فى تعاطفها مع الفتاة من البداية. لكنهـا علمـت متـأخرا أن دوج خدعها وترك فى أحشائها طفلا ربما يكون الأمل القادم؛ لأنهـا أنجبـت مـن قبل. ربما يكون علامة تشخيصية تعوضها عـن فقـدان سـنديها صـديقها بـن والأب كوسـتيجان، ولا أحد يدرى إلى أين ستتجه كاثرين الجديدة هذه المرة؟؟ (٦٣٧)

## "الرجل العنكبوت Spider-Man 3/٣"

## عندما يتحول أمل الشعب إلى عدو الشعب!

عندما بدأ يتكلم كثيرا لم يعد عنده وقت ليسمع كثيرا.. إنه الآن يفتخـر بنفسـه أكثر مما يفتخر به الآخرون، إنه جرس إنذار شديد اللهجة، خطورته أنه لا يـدق بـل يتسرب إلى النفوس ويحتلها دون أن يشعر من سمح له بـذلك؛ وبالتـدريج ينقلـب المالك إلى مملوك ويخسر كل شىء..

لأول مـرة يتعامـل المخـرج سـام ريمـى مـع الشـاب بيتـر بـاركر بطـل الفـيلم الأمريكـى "الرجـل العنكبـوت Spider-Man 3/٣" ٢٠٠٧ بكـل هـذه القسـوة وهـذا الخوف، وهو الذى كـان يتعـاطف معـه ويسـانده بكـل قـوة مسـخرا لـه كـل أدواتـه حسـب منهجـه فـى الجـزئين السـابقين. لكـن هـذه المـرة غيّـر سـام ريمـى مـن أسـاليب رؤيته لبطله كرد فعل وليس فعلا، فهو مازال متعاطفا معه ولم يفقد الأمل فيه، مع مراعاة أن التغيرات السيئة التى طـرأت علـى البطـل السـوبر هـى التـى دفعت المخرج أن يتعاطف معه بنوع من القسوة الإجبارية على قدر حبه له وأملـه أن يعود بيتر باركر كما كان.. لم يضيع المخـرج وقتـه فـى هـذا الفـيلم الـذى كتـب قصته مـع إيفـان ريمـى المـأخوذة كالمعتـاد عـن كتـب حكايـات مـارفن الكوميديـة لسـتان لـى وسـتيف ديتكـو، حيـث أعلـن سـيناريو ألفـين سـارجنت عـن مكمـن الخطـورة مـن أول لقطـة وأول جملـة، عنـد ضـبط مـدير التصـوير بـل بـوب الرجـل العنكبوت بيتر باركر (توبى مـاجواير) يقـف وسـط الشـارع فـى عـز النهـار مبتسـما ابتسـامة غرور لا تخجل، وهو يكلـم الأطفـال العـابرين أو ربمـا يكلـم نفسـه ويحـث الجميع على مشـاهدة عـروض الرجـل العنكبـوت المعروضـة علـى شاشـة كبيـرة على الملأ. وهى من المرات القليلة التى تتعمد الكاميرات حبسـه فى كادر وحيـد مع أنه فى عز الزحام، فى دلالة بصرية تحيلنا على الفور إلى خيـوط العزلـة التـى بدأ البطل يغزلها حول نفسه بيديـه. هـو لـم ينتبـه أن اللقطـات المعروضـة هـدفها طمأنة الشعب وليس توصيله إلى مرحلة الانبهار ثم الضـآلة. وجـاء الحـوار الـذكى

ليضع النقاط على الحروف مباشرة عندما قال البطل "هذا أنا"، وهى جملة بليغة تكفى لتوجيه بوصلة الصراع الدرامى القادم وصب كل الدلالات فى هذا الطريق، إذ يبدو أننا سنشاهد صراعا داخليا مريرا بين البطل ونفسه على عدة مستويات..

للمرة الثانية يشهدنا المخرج مع الكاميرات ومونتاج بوب موراوسكى على حالة التدنى التى وصل إليها بيتر المبتسم أكثر من اللازم، عندما أجلسه فى الصفوف الأولى ليشاهد العرض المسرحى لحبيبته الممثلة والمطربة مارى جين واتسون (كيرستن دانست)، ولم يشعر بيتر بأى مشكلة رغم أنه محاط برجلين من الوزن الثقيل جدا، إذ يبدو أنه الآن متفرغا فقط للإرسال دون الاستقبال.. من أهم النتائج التى خرجنا بها من هذا المشهد تحديد المخرج لمنهجه فى نقد وكشف شخصية البطل بسلاح اختلاف الارتفاعات والمنظور، أى أن بيتر الذى يظن نفسه ملك الكون فى مقعده لا ينتبه أبدا أن عدوه اللدود وصديقه القديم هارى أوزبورن (جيمس فرانكو) يجلس فوق رأسه فى الدور الأعلى، بمنطق سلطة المال لثرائه الكبير وسلطة الانتقام؛ لأنه مازال مقتنعا أن بيتر هو قاتل والده المخترع العظيم (ويلم دافو)، وسلطة المفاجآت المدمرة؛ لأنه يمسك بيده مفاتيح الخطط التى تستهدف إبادة بيتر الغارق مع نفسه ولم يعد يهتم بما حوله. بما أن إحساسه أصبح معطلا لهذه الدرجة حتى إحساس الخطر، هذا يعنى أن البطل أصبح على وشك الانهيار لأنه لا يرسل ولا يستقبل، أى أنه أصبح معطلا يحتاج إلى مجهودات صيانة إنسانية روحية شاملة.. برغم أن المشهد التالى يبدو رومانسيا تماما ويجمع بين الحبيبين بيتر ومارى جين على أضواء النجوم، وهما معلقان فى السماء على الشباك العنكبوتية التى نسجها الرجل العنكبوت، مع تحييد انتقادات الكاميرات والمونتاج ولو مؤقتا ابتهاجا باللحظة الجميلة، فإن هذه الهدنة فى الحقيقة ظاهرية مزيفة.. فقد وظفها السيناريست مع المخرج ببساطة ليضعا من خلالها واحدا من أهم الأسس التى يقوم عليها هذا الفيلم، وهو نسيج البناء الفكرى العنكبوتى الذى يمثل ترديدا مباشرا لمدى تعقيد شبكة العنكبوت التى لا نعرف لخيوطها بداية أو نهاية. وبالفعل يحتشد هذا الفيلم بأكبر عدد من الخيوط الدرامية كيفا وكما مقارنة بالجزءين السابقين..

حتى يدخل بيتر فى مواجة ذاتية مع نفسه لابد له أن يدخل فى صراعات مع أعداء من نوعية خاصة كى يتعرف على رد فعله تجاههم و قوته الحقيقية أمامهم وأمام نفسه.. من هذا المنطلق فتح عليه المخرج سام ريمى عدة جبهات تتداخل توقيتاتها وتتبادل مواقعها وقت اللزوم، لعدم انفراط العقد الدرامى، ولمنح بيتر فرصة لينتصر فى معركته الكبرى أمام الغرور الذى يمزقه، والشعور بالانتقام الذى يتسرب إليه هو الآخر دون وعى تماما مثل صديقه هارى أوزبورن.. على طريق الحرب الملحة والهدنة المطلوبة، دخل بيتر مع صديقه المنتقم الغاضب هارى فى معركة ضارية فى الجو، وبشىء من الذكاء انتهت دون قصد بسقوط هارى وفقدان ذاكرته القريبة بشكل مؤقت، عاد معها إلى طبيعته النقية وصداقته الحميمة لبيتر ومارى جين وابتسامته البريئة قبل مقتل والده.. إلى حين ما يسترد هارى ذاكرته ويعود إلى موقع العدو، فتح الفيلم خط نار آخر فى معركة الرجل العنكبوت ممثل الشعب أمام فلينت ماركو ورجل الرمال (توماس هادين تشيرش)، هذا اللص الذى تطارده الشرطة لسرقته الأموال ليستتب الأمن

الجمعى، لكن من يحقق لفلينت الأمن الفردى وهو يسرق من أجل ابنته الصغيرة المريضة جدا، ليقف أمام نفسه وأمام زوجته المقهورة (تيريزا روسل) موقفا لا يحسدان عليه.. من سوء حظه أو حسن حظه أن فينت وقع أثناء مطاردات البوليس فى مختبر علمى، ليتحول فجأة إلى مادة رملية طائرة ويمتلك قدرات خارقة لا يقاومها أحد ولا حتى الرجل العنكبوت. ثم عاد الفيلم ليحيى أمجاد هارى المنتقم من جديد قبل أن يسترد ذاكرته لكن فى صورة بيتر المنتقم هذه المرة، بعدما علم أن رجل الرمال هو القاتل الحقيقى لعمه الراحل باركر (كليف روبرتسون)، ورسم لنفسه فى خياله صورة الضحية، واختلق كل الأعذار لينتقم دون أن يسمع أو ينسى أو يسامح، أو يترك مهمة القاضى لغيره بعدما ضاقت عليه مهمة محامى الشعب الكبير.. فى نفس الوقت فتح الفيلم خط نار آخر متقطع عن قصد على بيتر، من خلال ظهور منافس له ماكر فى الجريدة وهو المصور الجديد إيدى بروك (توبفر جريس)، الذى لا هم له إلا سرقة نجاح بيتر المصور الوحيد للرجل العنكبوت حتى لو كان بالزيف وإثبات وجهه الأسود..

مادمنا وصلنا إلى منطقة الألوان فعلينا الوقوف عندها طويلا، ولا ننسى أننا وضعنا أيدينا منذ المشاهد الأولى على الأساس البصرى لاختلاف المنظور الدرامى، وعلى أساس البناء الدرامى القائم على سياسة خيوط العنكبوت بجمالها وإحكامها وسطوتها وهشاشتها.. فى مرحلة الصراعات الأولى وكل شخصية مستمرة كما نعرفها من الجزء السابق، كان من الطبيعى أن يحاصر المصممون جيمس أكيسون وكاتينا لو كير وباتريك شيفيلو ملابس هارى أوزبورن باللون الأسود الطاغى على كل شىء، ويتكرر الأمر نفسه مع تصميم الديكور عند ليزلى إيه. بوب بمنطق الدلالات المباشرة، والعلامات الأيقونية، التى لا تحيل أبعد من مستوى النظرة الأولى المفسرة لكل شىء. عندما تحول بيتر باركر بالتدريج إلى النسخة الأخرى من هارى بغروره وغضبه وانتقامه، تحول كل شىء عنده إلى سواد أيضا، حتى زيه الأحمر الشهير استبدله بزى أسود. وكى يؤكد الفيلم على هذه النزعات السيئة داخل الإنسان، جسدها فعليا للمرة الثالثة من خلال مادة صغيرة سوداء مقززة لزجة متسلطة تلبس كل من يطلبها ويتماشى معها، مثلما فعلت مع بيتر فى الطريق حتى تخلص منها بصرخات متوالية وسط الكنيسة، فى إحالة دينية واضحة للمساندة الإلهية لصاحب الفطرة السليمة طالما قرر صراع رغباته ونقاط ضعفه. ومثلما تجسدت أيضا فى هيئة المصور وحولته إلى وحش مفترس بأنياب قاتلة، لترسم لنا صورة ضعف فطرته من الداخل مقارنة ببيتر.. بعد تشابك الخيوط وتداخل الصراعات ووصول الشخصيات الإيجابية مثل بيتر وهارى إلى لحظات التنوير باختلافها، تخلى المخرج عن منهج الدلالات المباشرة ولم يعد الأسود علامة الشر؛ وإنما أصبح دلالة دينامية لانتشاره فقط دون الإشارة الصارمة التى تنادى بالقبض على من يرتديه. لم ينس الفيلم إضفاء بعض المرح والدلالات الرأسمالية عبر شخصية رئيس التحرير جى. جونا جيمسون (جى. كى. سيمونز)، وقد بذل المؤلف الموسيقى كريستوفر يانج مجهودا كبيرة لقديم علامات موسيقية دالة للشخصيات المختلفة، مع مراعاة التوقف قبل مرحلة ديكتوتورية الإيحاءات الأحادية، وتقديم جمل جمالية هادئة لأن شخصية البطل ملك الصغار والكبار..

ثم نصل إلى التوظيف التالى للون الأسـود مـع شـحنات الإضـاءة، حيـث أغـرق المخرج مشاهد بيتر المغرور على تدرجها فى السواد والكآبة والمساحات الضيقة والمنظور المغلق إلا قليلا، على هيئة مصدر ضوء صغير أو لون فاتح مختبىء علـى استحياء هنا أو هناك. وظيفته الأساسية التأكيد لبيتر ولنا على فطرته النقية رغم كل شـىء؛ حتى لا ييأس من نفسه ولا نيأس نحن منه أيضا.. أى أن سـام ريمـى أحاط مشاهد بيتر مع مارى جين فى ضوء هادىء مريح قادم مـن أى مكـان مهمـا كانت درجة المباشرة، حتى عندما تخلى عنها بيتر بعدما فشلت علـى المسـرح، حتى عندما ذهب لإغاظتهـا هـى والمصور إيـدى بحبيبـة إيـدى جـوين ستيسـى (بريس دالاس هوارد) ابنة كـابتن البـوليس جـورج ستيسـى (جـيمس كروموبـل)، حتى عندما تحالف المصور ورجل الرمال على اختطاف مارى جـين لهزيمـة الرجـل العنكبوت وتعليقها بالسيارة على شـبكة عنكبوتيـة فـى الفضـاء. وكـأن السـيناريو يعود بنا فى دائرة كاملة لتشخيص شـبكة العنكبـوت بنفسـها، التـى قابلناهـا أولا فى المشـهد الرومانسـى على أضواء النجوم ومصابيح الناطحات.. عندما وصل بيتر إلى أهم لحظة قبل قراره استرداد فطرته وهزيمة الشـر داخلـه مباشـرة، سـانده المخرج بكل الطـرق المعنويـة عنـدما وضـع فـى الخلفيـة البعيـدة اليسـرى عمتـه الطيبة الحكيمة المتسامحة مـاى بـاركر (روزمـارى هـاريس)، وعادلهـا بمناوشـات مصباح صغير يقف مستعدا على البعد معلقـا علـى الحـائط فـى الخلفيـة اليمنـى البعيدة ليعادل حب ووجود وتأثير مارى جين، وأخيرا امتلأ مركز القلب بدلالـة ذكيـة غير مرئية بترك بيتر باب حجرته مواربا دون قصد، ليمنحه المخرج ثـلاث فـرص أمـل دفعة واحدة وعليه الآن أن يختار.. برغم تعدد كل هذه الشخصيات، فإننـا نكتشـف فى النهاية أننا نشاهد تقريبا فيلما مونو عن البطل السوبر الأمريكـى الأوحـد؛ لأن كل الشخصيات فى الحقيقة تمثل معادلا لأحد مراحلـه السـابقة والحاليـة بصـفته نموذجا وطنيا شعبيا فريدا يصعب تكراره. أطرف التعليقـات التـى سـمعتها خلفـى فى دار العرض كانت لطفلة لا تزيد عن سـبع سـنوات تقـول لأصـحابها أو لنفسـها عن الرجل العنكبوت قبل النهاية بقليل: "إنه يبكى لكن الحمـد لله الـذى عـاد كمـا كان!".. (٦٣٨)

### "هل انتهينا؟/Are We Done Yet?"

### لماذا تراجع الجزء الثانى عن نجاح شقيقه الأكبر؟!

وسط ظروف الحياة المرتبكة، وسط أفلام الرعب والإثـارة، وسـط أفـلام الخـوف من المجهول والحلم بالمجهول، من المهم البحث عن فيلم سينمائى يبعث على الابتسامة، ليس بهدف دفع عجلة الكتابة إلى الأمام بل بهدف دفـع عجلـة الحيـاة إلى أعلى لنصمد ونتواصل ونستمر..

لكن عندما نرى الفيلم ونضحك نصف ضحكة، نـدرك أن هنـاك شـيئا مـا ينقصـنا وينقصه ليكتمل النصف الآخر ويصل إلى بر الأمان.. نترك الآراء النظريـة وننـزل إلـى أرض الواقع ونتوقف أمام الفيلم الأمريكى الكوميدى "هل انتهينا؟/ Are We Done Yet?" ٢٠٠٧ إخراج الأمريكى ستيف كار، الذى قدم أفلاما كوميدية ناجحة متباينـة

قليلة من أهمها "مغامرات بباب فى الحضانة" ٢٠٠٣ و"الدكتور العجيب – الجزء الثانى" ٢٠٠١. يحمل فيلم "هل انتهينا؟" بصمة قوية فى ذاكرة متفرجى السينما؛ لأنه الجزء الثانى من الفيلم الكوميدى الأمريكى "هل وصلنا؟ / Are We There Yet?" ٢٠٠٥ إخراج برايان ليفانت. بينما اختلف رباعى طاقم سيناريو وفريق العمل خلف الكاميرا تماما فى الجزء الثانى، استمرت معنا الشخصيات الأساسية بنفس الممثلين فى الفيلم الحديث، مع إضافة بعض الشخصيات بالطبع بما يتناسب مع الخطوة الجريئة والحياة الجديدة التى انتقل إليها كل أعضاء عائلة الفيلم السابق. نلاحظ أن الجزء الأول حقق نجاحا جماهيريا كبيرا، ورشح لست جوائز بينما نال فعليا جائزة واحدة على مستوى الأفلام الكوميدية حاصدا إعجاب الشباب والمراهقين بصفة خاصة.

نأخذ خطوة إلى الوراء ونتذكر أهم الخطوط الدرامية فى أحداث الجزء الأول، التى تتلخص فى إعلان الحبيب الأسمر الطيب بن مسئوليته عن توصيل ليندسى وكيفن إلى والدتهما سوزان لظروف عملها، وطوال الرحلة تحمل نك ما لا يتحمله بشر من مقالب وفصولات الطفلين الماكرين لإثبات عشقه لحبيبته الجميلة الذكية سوزان؛ فكسب ثقة الصغار أصعب ألف مرة الكبار.. من هنا تفاعل الجمهور مع هذه سلسلة المغامرات الكوميدية، التى تميزت بالتصميم الجيد للمواقف والمفاجآت المستمرة والحس الكوميدى للمخرج برايان ليفنت مع فريق عمله. وقد استحضرنا الجزء الأول لعقد المقارنات المناسبة فى التوقيت المناسب، ولتوضيح الأساس الدرامى الذى سينطلق على أساسه الجزء الثانى الذى يجنى ثمار الجزء الأول، بمعنى أن نجاح بن أخيرا فى نيل ثقة الصغيرين كان من أهم خطوات تحقيق خطوة زواج الحبيبين فعليا، لنبدأ مع العائلة المجتمعة معا رحلة مختلفة من المغامرات.

قامت قصة وسيناريو هانك نيلكن فى الجزء الثانى بعمل مونتاج زمنى يفصلنا عن الجزء الأول بشهور قليلة، لنتابع العائلة الكريمة وهى تنتقل للسكن فى أحد المناطق الهادئة بعيدا عن صخب العاصمة، البيت جديد والحياة جديدة وسيزيد عدد الأسرة فى المستقبل القريب جدا؛ لأن سوزان الجميلة على وشك الإنجاب.. إذا كان بن الطيب المرح قد وقع معاهدة السلام مع الطفلين المتحدين، فأين مكمن المغامرات وما هى دوافع وأهداف خلقها بما يختلف عن الجزء السابق؟

الإشكال هذه المرة كان فى ذلك البيت الكبير العجيب الذى سكنته العائلة، ومعه سيقضون جميعا فترة اختبار الصلاحية مدى قدرتهم على التعايش سويا والتأقلم على الوضع الجديد. فقد اتفق الزوجان نك (أيس كيوب) وسوزان بيرسونز (نيا لونج) على شراء هذا البيت الرائع من السمسار المرح المقنع جدا شاك (جون سى. ماك جنلى)، وهما لا يدريان أنه كالمنخل العتيق لا يخلو ثقب فيه من عيب خطير، يؤدى مثلا إلى وقوع النجفة على المنضدة أثناء الطعام من تلقاء نفسها دون أن يغضبها أحد؛ ولأن المنضدة متألمة بما فيه الكفاية تنهار هى الأخرى بكل ما عليها وتنشق نصفين تعبيرا عن اعتراضها الشديد على الأوضاع المتردية! مثلا يحاول بن الاستناد على الحائط؛ فيجد ذراعه تخترق الجدار وتخرج تلوح للجانب الآخر من العالم. يحاول الزوج المتفاءل مطاردة حيوان الراكون الذى يتنزه فى البيت حسب أوقات فراغه؛ فإذا به يسقط من أعلى ومعه الأخشاب والتراب وكل الضحايا المخربة فى الطريق، وسط الضحكات المرتفعة للابنة الكبرى

ليندسى (آليشا آلين) والابن الصغير كيفن (فيليب بولدن). بما أن بن العنيد المدعى يفشل فى إصلاح أى شىء مما يعد به، تصبح هناك ضرورة درامية لاستدعاء النجار وكل فريق الأعمال الأخرى، ليفاجأ أن المسئول عن كل شىء وحتى رئيس الشرطة هو نفسه السمسار المقنع جدا شاك. ومعه تبدأ رحلة مقارنة أخرى بين شاك الذى يفهم تقريبا فى كل شىء ويجتذب حب الجميع ببساطة، وبين الزوج الذى أثبت أنه لا يصلح لشىء ووعوده كاذبة ليكتسب عداء وسخرية الجميع ببساطة.

من خلال التفاصيل السابقة لاستجماع صورة الفيلم سنجدنا نتعامل مع كوميديا المكان بشكل أساسى، بالتعاون مع كوميديا الشخصية والمفارقة الناتجة عن كوميديا الموقف. لكن هناك نقاط ضعف واضحة ساهمت فى تراجع العمل، وهى نفسها التى لم تكن متوفرة فى الجزء الأول فنجح نجاحا أكثر وأفضل.. أولا - تركيز الجزء الأول على مغامرات بن مع الصغيرين منحه الكثير من المتعة والبراءة والدهشة، بمنطق تفكير الأطفال وحلولهم العبقرية غير المتوقعة فى التعامل مع المواقف. بينما تخلى الجزء الثانى عن نوعية هذه المغامرات تماما بدافع أن عهد الصلح تم بين المتعاركين وانتهى الأمر، لكن هذا الصلح لا يعنى إلغاء دورى الصغيرين وشخصياتهما مثلما حدث.. بالتالى خسر الجزء الثانى جزءاً كبيرا من بريقه وحيويته، وخسر أيضا أحد أهم مصادر توليد الكوميديا بعد عزل الصغيرين بشكل شبه تام بدون أدنى مبرر. ثانيا - تميز الجزء الثانى بفرد مساحة أكبر للأم الجميلة المرحة سوزان بعكس الجزء الأول، مما ساهم فى رفع مستوى بعض المشاهد ولو قليلا، لكن المشكلة أن الدراما المكتوبة نفسها كان نفسها قصير تعتمد على خلق لحظة ضاحكة بعينها، ثم لا تعرف كيف تستكملها أو تستفيد بها. وبرغم أننا لم نخرج من الحيز المكانى عن هذا البيت، لم يستفد المخرج به كثيرا على المدى القصير والبعيد.إن الجزء الذى نراه منهدما على سبيل المثال لا نعود إليه ثانيا وهكذا، وكأن حاجته انتهت وانتهينا معه. وبدلا من تقديم كوميديا المكان من الداخل، أصبحنا نتعامل مع هذا المنزل البطل من الخارج. وقد حاول الممثل جون سى. ماك جنلى إضفاء بعض الكوميديا على مشاهده، لكن المأزق أنها مختلفة من حيث الإطار العام ومتكررة فى المضمون والتأسيس والتوجه والفكر وبالتالى فى التنفيذ، باستثناء بعض المشاهد القليلة فى النهاية والتى تفاعل معها الجمهور حولنا فى دار العرض بضحكات عالية الصوت ندر حدوثها فى هذا الفيلم.

لا نستطيع إنكار فارق موهبة مخرج الجزء السابق مع فريق عمله، التى تختلف اختلافا كبيرا عن مخرج الجزء الحالى مع فريق عمله، لعدم قدرة ستيف كار على بث الحس الكوميدى بما يكفى فى مشاهده، وتعامل مع فريق عمله مدير التصوير جاك إن. جرين والمونتير كريج هيرنج والمؤلف الموسيقى تيدى كاستيلوتشى ومصمم الديكور بيتر لاندو ومصمم الملابس جورى وودمان بمنطق أنه ليس فى الإمكان أبدع مما كان، وأصبحنا نتحاور مع الكوميديا اللفظية دون كوميديا الصورة.. من هنا خرجت المشاهد باهتة كسولة فنيا تؤدى عملها بشىء من الملل دون إبداع، بعدما ألقى المخرج معظم العبء على أداء الممثلين الذين تعرضواإلى ظلم كبير فى هذا العمل المنقوص.. (٦٣٩)

## "السكان الأصليون/Indigenes"

## اعتراف خطير يفتح عيون العالم على الحقيقة

بمجـرد ظهـوره أحـدث ضـجة علـى المسـتويين العربـى والعـالمى. أولا - لأنـه يناقش قضية دقيقة تحمل أبعادا كثيرة بعضها ظاهر وبعضـها بـاطن بطبيعـة أحـوال الصراعات الكبرى. ثانيا - لأن آثاره الفكرية الجدلية مازالـت ممتـدة حتـى الآن ولـن تهدأ قبل وقت طويل. ثالثا - لأنها ستتخذ أبعادا أخرى من التأويلات والتأثيرات كلما مر الزمن وانكشفت الحقائق أكثر وأكثر..

إنـــه الفـــيلم الجزائـــرى المغربـــى الفرنســـى البلجيكى"الســـكان الأصـليون/Indigenes" ٢٠٠٦ أو "أيـام المجـد/Days Of Glory" طبقـا لاسـمه التجارى فى أمريكا إخراج الجزائـرى رشـيد بوشـارب، وقـد فـاز فـى مهرجـان كـان السـابق بجائزة أفضل أداء جماعى وجائزة فرانسوا شـاليه للمخرج رشيد بوشـارب، وفاز بجـائزة سـيزار الفرنسـية لأفضـل سـيناريو مكتـوب للسـينما، ورشـح لاثنتـى عشرة جائزة متنوعة ونافس بقوة علـى جـائزة أوسـكار أفضـل فـيلم أجنبـى فـى الدورة السـابقة.

قرر كاتبـا السـيناريو رشـيد بوشـارب والفرنسـى أوليفييـه لوريـل أنـه آن الأوان ليعرف الشعب الفرنسـى أن هناك حقيقة خطيرة غائبة عنه، ومـن حـق الشـعوب العربية خاصة شعوب شمال أفريقيا أن تدرك هذه الحقيقـة وتتـذكرها وتسـتثمرها على المدى القريـب والبعيـد.. أبطـال هـذا العمـل هـم مجموعـة الجنـود المغاربـة سعيد أوتمارى (جميل الدبوز) وياسـر (سـامى نصـيرى) ومسـعود (رشـدى زيـم) وعبد القادر (سـامى بوغيله) أعضاء فرقة تابور الحربية ضمن الجـيش المنضـم مـن شمال أفريقيا إلى القوات الفرنسـية، للمحاربة فى صفوف الفرنسـيين أثناء انـدلاع الحرب العالمية الثانية للتصدى لأخطـار القـوات النازيـة.. بـرغم القـدرات التعليميـة المحـدودة لهـؤلاء المقـاتلين الشـرفاء أو انعـدامها، فـإن الفـيلم قـدمهم كأبطـال منسـيين خاضوا أشـرس المعـارك بمنتهـى الشـرف والأمانـة والإخـلاص والصـمت والتواضع لمناصرة الحق والعدالة ضد الظلم والاحتلال. نرجو ألا يتوقع أحد أن نسير وراء بنـاء السـيناريو التقليـدى ولـو مـن بـاب العنـاوين العامـة؛ لأنـه لا مجـال لهـذا التصـورعلى الإطـلاق.. الفـيلم مـن وجهـة النظـر الواقعيـة عبـارة عـن مجموعـة مستمرة من الحروب الصغيرة المتناثرة على أرض فرنسا بمنطـق الكـر والفـر فـى أحيان كثيرة، يتتبع خط سير الفرقة الكبيرة التى تضم فرنسـيين مثـل السـيرجنت الفرنسـى روجر مارتينيز (برنارد بلانكان) ومجموعة العرب المذكورين وغيرهم، وراح وراءهم ومعهم من مدينة إلى قرية إلى غابة إلى منزل إلى غرفة إلى شـارع إلى كوبرى إلى خندق إلى مخبأ.. كلما اشـتد دق طبول الحرب تسـاقط أعضـاء الفرقـة الواحد بعد الآخر، بعدما يبذل آخر نقطة لحماية أرواح السكان الفرنسـيين. بالتـالى من حقهم هنا أن نصحح كلمة تساقط إلى كلمة استشـهاد؛ لأنهم بالفعـل فـارقوا الحياة وهم أبطال رغم أنه لا أحد يعرف أسـمائهم فـى هـذا الوقـت، ولـم يـذكرهم أحد بعد كل هذه السنوات التى مرت علـى هـذه الحـرب المشـئومة التـى دمـرت فى ثوان إنجازات الإنسـان فى سـنوات وقرون طويلة..

استعرض المخرج بعض التفصيلات الصغيرة التى تخص هذا الجندى العربى أو ذاك لتحقيق أكثر من هدف فى وقت واحد.. أولا - زرع التعاطف مع هؤلاء الغرباء الفقراء المساكين الذين يؤمنون بالقضية إيمانا حقيقيا، وقد اعتبروا الدفاع ضد فرنسا لا يقل عن الدفاع عن أوطانهم، بالتالى نستطيع الآن إدراك المغزى السياسى النفسى من وراء اسم الفيلم "السكان الأصليون".. ثانيا - عدم تقهقر النماذج المختارة إلى درجة الأنماط التى تخلو من الإنسانية بمرور الوقت، مما دفع المخرج مع زميله السيناريست إلى ملء فراغات هؤلاء ببعض الطموحات والاختلافات الطبيعية بين تركيبة شخصية واحد عن الآخر، مما يحقق مساحات ثرية فى رسم الأفعال وردود الأفعال طوال الوقت، ليستشعر المتلقى الحزن الشديد والمرارة الداكنة عندما يفقد أيا من هؤلاء. ثالثا - مساهمة هذه الاختلافات الشخصية فى فتح براح إبداعى أمام مدير التصوير باتريك بلوسييه والمونتير يانيك كرجوات والمؤلفين الموسيقيين ارمان عمار والشاب خالد، ليعبِّروا عن المعدن الإنسانى الحقيقى لهؤلاء الجنود، وليأخذوا هدنة ولو قليلة من مشاهد الحروب والدم والقتل وكل تفصيلات الكادر المؤثرة والمصنوعة بقوة.. قدم الفيلم عدة تنويعات على هذه الهدنة النفسية الروحية بين كل مكان وآخر وعدة لحظات فاصلة فى المعركة نفسها بعمرها القصير والطويل.

وضحت موهبة المخرج فى توظيف الطبيعة الجغرافية الجافة للتعامل ليس مع منظور الحرب فقط، بل مع منظور تناسى هؤلاء الأبطال بعد خوضهم هذه الحرب العظيمة بكل بسالة. من أهم مميزات هذا الفيلم اختيار توقيت بداية المعركة ثم تفاصيل الكفاح ثم لحظة سقوط البطل وراء الآخر، لكى يتم توصيل الخطاب الفكرى المطروح ويتشربه المتلقى حتى النهاية. اختار المخرج فنانين يمتلكون ملامح عربية عامة مكافحة تشبه الجميع، مثلما استعان بمجموعة من الأجانب الفرنسيين ليمثلوا النموذج التشخيصى فى تكثيف دلالى رمزى ينوب عن الشعب الفرنسى، ولم نسمع صوتهم إلا وهم يصرخون أو يشكرون هؤلاء الجنود الذين لم يعرفونهم من قبل ولن يعرفونهم بعد اليوم.. بعد فاصل طويل من التكتلات التشكيلية الجمالية المدروسة فى هذه المنظومة العسكرية الإنسانية، انتقل بنا المونتاج نقلة زمانية درامية قاسية للغاية بعد سنوات طويلة جدا من انتهاء هذه الحرب، لنرى واحدا من هؤلاء الجنود العرب الذى أفنى عمره أملا فى الترقية وانتظار رد الجميل، لكن الحال انتهى به داخل غرفة صغيرة جدا أشبه بخندق الحرب، يعيش كهلا منعزلا وحيدا ساهما حزينا فى وطنه فرنسا بالانتساب أو بالانتماء، ولا يشعر أحد أن هناك بطلا يعيش بجانبه يتشرف به هذا الزمان! (٦٤٠)

**جيمس كاميرون**

**"تيتانك"دعوة على شرف مشاعر كل الناس!**

إذا افترضنا أن متفرجا دخل الفيلم متأخرا بعض الشىء سعيا وراء شهرة أبطاله، لكن لم يسعفه الوقت لقراءة آفيش العمل أو متابعة تتر الفيلم، فسيجد

الأبطال الذين يحبهم ويأمن لهم بالتأكيد، لكنه بالتدريج سيستشعر قدرة المخـرج الخلاقـة علـى تقطير جزيئات المشـهد لحظـة بعـد لحظـة، ومنتهـى الإحسـاس المرهف فى التعامـل مـع المشـاهد العاطفيـة المعقـدة، وتجميـع كـل خـيط رفيـع لإعلاء قيمة الحالة الإنسـانية، وتفـاهم وتواصـل وذوبـان تـام مـع الممثلـين وقـدرة هائلة على شحن طاقاتهم الداخلية، وعين خبيرة مدربة على نسج وغـزل صـورة جمالية تشكيلية عميقة تحمل دلالات واسعة متغيرة.. من كل هذا وغيره سيدرك المتلقى الواعى أنه الآن يشاهد واحدا من أفلام المخـرج الكنـدى الكبيـر جـيمس كاميرون..

يمتلك جيمس كاميرون James Cameron (١٩٥٤- ) مواهـب وخبـرات متعـددة فى الإخراج والتأليف والمونتاج والإنتاج والتمثيل والمؤثرات المرئية، يتضمن سـجل رحلته الإخراجية التى بدأت ١٩٧٨ خمسـة عشـر فيلمـا سـينمائيا وتليفزيونيـا. إذا كان هذا الكم قليلا من ناحية العدد، فيكفى كاميرون ما حققه من إنجـازات وفـوزه بثلاث جوائز أوسكار كأفضل مخـرج ومونتـاج وفـيلم، وفـوزه بخمـس ثلاثـين جـائزة أخـرى مـع سـتة عشـر ترشـيحا. مهمـا ذكرنـا مـن أفلامـه الهامـة مثـل "أكاذيـب صادقة/True Lies" ١٩٩٤ و"أيـام غريبـة/ Strange Days" ١٩٩٥،مـن ينكـر أن كـل جوائزه للأوسكار نالها عن فيلمه الأمريكى البـديع "تيتانـك/Titanic" ١٩٩٧، الـذى يعد حالة شديدة التفرد فى تاريخ السينما الأمريكية والعالمية، ليس لأنه فاز عنـه بإحدى عشرة جـائزة أوسـكار وسـت وسـبعين جـائزة أخـرى مـع ثمـانى وأربعـين ترشيحا، بل لقدرته على نشأة تعـاطف عـام لـدى غالبيـة عشـاق السـينما فـى العـالم وجمعهـم فـى حالـة مـن التوحـد الشـديد، بعـدما أضـاف لقائمـة العشـاق الخالدين الحبيبين جاك داوسن وروز دويت..

صعب جدا تحليل أدوات كاميرون عبر كل لقطة فى فيلم معقـد مثـل "تيتانـك"، يستغرق زمن عرضه مائة وأربعا وتسعين دقيقة كاملة، لهذا سنتوقف أمام جزئيـة صغيرة للغاية لنعـرف كيـف سـار كـاميرون فـى فيلمـه علـى أسـاس علمـى هـام وصحيح يدرك سيكولوجية الجمهور جيدا.. عندما سـئل كـاميرون عـن سـر النجـاح الشديد لفيلمه قال: "إن الجمهور كان يحتاج إلى قصة حب، وكـل مـا فعلتـه أننـى أعطيته ما يبحث عنه". ظـاهر الكلمـات بسـيط.. قصـة حـب خالـدة، لكـن السـؤال الأهم هو: كيف أسس المخرج هذا الخلود؟؟

كلنـا نعـرف أن الفـيلم يقـوم علـى غـرق السـفينة الشـهيرة تايتانـك فـى قـاع المحيط بمعظم ركابها، ومن بينهم الشـاب الفقيـر المـرح الصـعلوك جـاك داوسـون (ليوناردو دى كابريو)، والفتاة الجميلة الثريـة الحزينـة الملتزمـة بـالإكراه روز دويـت بوكاتر (كيت وينسليت).. أنظر إلـى مجموعـة المتناقضـات بـين الصـفات والأحـوال التى قدمناها قبل كل شخصية، لندرك كم المعوقات الشديد الـذى صـادف هـذين الحبيبين من حيث موروثات المجتمع وقوانينه الصارمة؛ فكل منهما وراءه مؤسسـة كاملة تمشى على قدمين.. وقد زاد المخرج الأمور تعقيـدا عنـدما قـام بتشـخيص كل هذه القيـود مجتمعـة فـى سـلة واحـدة علـى السـفينة، وحاصـر روز بوالـدتها وحاشيتها وخطيبها المزعج المتكبر كاليدون هوكلى (بيلى زيـن).. إن سـفينة روز تغرق بكل ما فيها، وجـاء جـاك مـن فـوق الأرض كقـارب نجـاة لهـا.. بالتـالى غـرق السفينة تايتانك كان الغرق الثانى ولـيس الأول، وكـل هـذا البنـاء الضـخم والأنـوار الهائلة هو صورة مجسمة للمجتمع بكل ما فيه من طبقية وشموخ وهمى..

بعد هذا التلخيص الشديد لما فوق السطح وتحته وعلى قمته حالة الحب المجنونة التى نشأت بين جاك وروز من أول نظرة مثل روميو وجولييت، تساءل الكثيرون عن سر المشاهد الطويلة جدا التى استغرقها المخرج لتجسيد كل مراحل غرق هذه السفينة العظيمة بالتدريج، على كثرة ركابها وتعدد طوابقها واتساع طرقاتها وحجراتها وخلافة؟؟ المسألة ليست مجرد استعراض فنى لقدرات جيمس كاميرون، لكنها تأسيس وممارسة لما يعرف فى عالم نظرية التلقى باسم "القلق والاندماج والإحالة/ Anxiety, Affiliation And Attribution".. كلما زادت درجة الرعب والخوف داخل الحدث امتلك القدرة على خلق قوة جماعية من القلق بين مشاهدى هذا الحدث مثلما تعرض مشاهدو غرق السفينة تايتانك قطرة بعد قطرة، بكافة التفصيلات الصورة الصغيرة التى تؤدى بالتدريج إلى رسم البرواز الكبير على مراحل متعددة مدروسة بعناية فائقة. وهذا ما يولد بالتبعية حالة أخرى من الاندماج بين المتفرجين على أثر التهديد الشديد الحى أمامهم، ويصبح طلب الأمان مطلبا نفسيا جماعيا؛ فتتولد روابط عاطفية أقوى بينهم تمتد أثناء المشاهدة، ثم تأخذ دورة حياة كاملة خالدة حتى بعد مرحلة انتهاء الخطركى ينتج فى النهاية ما يشكل ظاهرة اجتماعية تجمع بين كل مشاهدى غرق السفينة تيتانك الذين لا يعرفون بعضهم من قبل.. وأخيرا نصل إلى مرحلة الإحالة أى الارتباط القائم دائما بين حالة الموت وتصاعد حالة الحب والاستثارة الانفعالية الشديدة بين المتفرجين..

مهما عاد بنا المخرج جيمس كاميرون إلى حالة الحاضر لنرى روز الكبيرة (جلوريا ستيوارت)، ومهما طمأنتنا أنها نجت من الكارثة ولو على حساب حياة جاك داوسون، فقد تحققت الرسالة النفسية وانتهى الأمر بسبب قوة قيادة المخرج لهذا العمل، ونجاح عمله فى عقد صداقة بين مشاهديه على أكتاف حالة لانهائية من الخوف والاحتماء بالكثرة، فى دعوة عامة لممارسة المشاعر الإنسانية الفردية الجمعية الجميلة والتفتيش عنها ولو تحت سطح المحيط..(٦٤١)

## "القناص المحترف/Shooter"

## تنويعات حية على مذابح الأمريكيين سرا وعلنا!

كان يظن أنه بطل، لكنه لم يصبح بطلا.. كان يظن أنه ضحية، لكنه لم يصبح ضحية.. كان يتصور أن عليه انتظار مصيره، الآن عرف أن عليه صنع مصيره بيده!

بعد مرور عدة مشاهد قليلة من أحداث الفيلم الأمريكى "القناص المحترف/Shooter" ٢٠٠٧ إخراج الفنان الأمريكى الأسمر أنطوان فوكوا، توقفنا لحظة واحدة وتذكرنا أفلاما جيدة قدمها فوكوا من قبل مثل "الملك آرثر" ٢٠٠٤ و"دموع الشمس" ٢٠٠٣، بالتالى من الصعب تراجع الفنان عما أنجزه بيده وعن الطريق الذى رسمه بنفسه ليقدم فيلما عاديا، يعتمد فيه على صخب مشاهد الأكشن وينتهى الأمر عند مجرد تقديم فيلم استهلاكى مثل غيره المتوفر فى

الأسواق بكثرة.. ثم عدنا بذاكرتنا أكثر لنتذكر أحداث وصراعات الفيلم الأمريكى الجرىء الشهير "يوم التدريب/ Training Day" ٢٠٠١، وكيف بدأه فوكوا بأحداث تبدو عادية على السطح الخارجى، لكن بالانتظار والصبر اتضح أننا أمام فيلم جرىء يقدم رؤية مثيرة لموقع الإنسان فى هذه الحياة، وكيف أنه عليه الاختيار إما أن يكون صيادا وإما أن يكون ضحية.. بما أنه من الصعب على فنان مثل أنطوان فوكوا أن يحرر عقدا فنيا بدون بنود وافية لا يجد المتلقى متعته ونفسه فيه، قررنا الانتظار مرة أخرى لعل وعسى يكشف الفيلم عن قناعه بعد قليل، وقد كان..

يهمنا فى البداية معرفة أن سيناريو جوناثان لمكين مأخوذ بتصرف كبير عن رواية بعنوان "نقطة الصدام/ Point Of Impact" إصدارات عام ١٩٩٣ للمؤلف الأمريكى ستيفن هانتر، كأول رواية فى ثلاثيته الروائية الشهيرة التى تضم أيضا "ضوء أسود" و"وقت الصيد". وهانتر للعلم ناقد سينمائى جرىء حازم ربما أكثر من اللازم، يتعامل مع الأفلام التى يمنحها معظم النقاد درجة مرتفعة بموضوعية زائدة ليضعها هو فى المنطقة المتوسطة الواسعة.. الطريف والغريب أن معظم رواياته تعتمد على بطله بوب لى سواجر قناص بحرى سابق شهير بارع متمكن تسبقه سمعته من حرب فيتنام الشهيرة، وأحيانا يعتمد المؤلف على أبطاله من عائلة سواجر أيضا عبر المواقف والحروب والمغامرات العنيفة المختلفة. نعود إلى بدايات المشاهد الأولى مرة أخرى عندما شاهدنا بوب لى سواجر (مارك والبرج) يختفى مع زميله وشريكه الوحيد فى العراء، هذا يحدد الاتجاهات وهذا يصوب المدفع البعيد بمنتهى الدقة والإتقان على غرباء أفارقة لا نعرفهم فى بلاد بعيدة من فوق قمة عالية، وهما على صلة بالجهات الأمنية الأمريكية التى كلفتهما بالعملية أصلا وتواليهم بالتعليمات المتوالية. لكن يبدو أن هناك حلقة مفقودة فى عدم إخبارهما بكل المعلومات، وهو ما كلفهما حياة شريك وصديق بوبى سواجر، وأدى إلى شعور سواجر بالحزن وبعض الذنب فاعتزل الخدمة العسكرية نهائيا وهو فى قمة مجده من وجهة نظر المعجبين به، ووضع لنفسه بنفسه نقطة النهاية لمشواره الوطنى الحافل..

من حيث انتهت المرحلة الأولى عند شعور الوطنية بدأت المرحلة الثانية أيضا بالواجبات الوطنية، عندما زار الكولونيل إيزاك جونسون (دانى جلوفر) القناص السابق سواجر فى مخبأه المنعزل بعد ثلاث سنوات، وأقنعه بذكاء بالعودة إلى عمله مرة واحدة بدافع حماية الوطن؛ لأن إيزاك مع مجموعة من رجال المباحث الأمريكية الفيدرالية بقيادة مساعده الشيطانى جاك بن (إلياس كوتياس) يعرفون أن هناك قاتلا محترفا سيغتال الرئيس الأمريكى، الذى سيلقى كلمة قصيرة ومن بعده كبير الأساقفة الأثيوبى على الجمهور فى ولاية فيلادلفيا الأمريكية.. إنهم لا يعرفون من هو القاتل، إنهم لا يعرفون من أين يأتى الخطر، لكنهم يعرفون من أين تأتى الحماية، فقط من عند القناص البارع الموثوق به بوب لى سواجر.. حتى هذه اللحظة كنا مازلنا نعتقد أن الفيلم سيتجه ناحية جريمة اغتيال الرئيس الأمريكى، وبعدها نغرق فى مطاردة الأفراد أو الجماعة المنظمة، هذه الجريمة التى تهدد أمن وسلامة أكبر وطن فى العالم. حتى هذه اللحظة لم يقدم المخرج مشاهد لافتة مبدعة بدرجة كبيرة مع مدير التصوير بيتر منزييس جونيور والمونتيرين كونراد باف وإريك إيه. سيرز والمؤلف الموسيقى مارك مانسينا

ومصمم الديكور جوان هابرت ومصممة الملابس ها نيجويين، لكن يبدو أن القادم يحمل الكثير من المتغيرات والمفاجآت فى كل شىء.. لقد أعد المخرج عدته عند إشارة البدء الصريحة والكل فى انتظار اغتيال الرئيس الأمريكى أو اكتشاف القاتل الشرير، لكن الغريب هو انطلاق عدة طلقات فى التوقيت نفسه لتقتل الأسقف الإثيوبى وليس الرئيس الأمريكى قبل أن يتكلم على المستوى البعيد فى الشارع وسط جمهور العامة قادمة من المواجهة، مع طلقات أخرى أصابت بوب لى سواجر إصابات بالغة على المستوى القريب قادمة من خلفه من مركز مراقبة الحدث من النافذة العالية من الناحية أخرى؛ فأصبح هناك حصار بين حدثين مختلفين والفاعل فيهما عقلية واحدة خططت هذه الخطة الجهنمية بتدبير محكم كان يمكن أن يكتمل، لولا تدخل القدر والتفات بوب لى سواجر خلفه دون سابق إنذار..

من هذا المنطلق تغيرت معالم كل شىء، واكتشفنا أن المشاهد السابقة لم تكن مشاهد عادية، بل كانت تحمل العديد من الدلالات الخفية التى سنكتشف مغزاها لما اكتشفنا الأسرار المحيطة الهائلة، التى لا تخص شخصا بمفرده ولا شعب بلد واحد بل شعوبا كثيرة فى دول كثيرة، يربط بينها الفقر الجهل والثروات العامرة الدفينة.. وبعدما كانت الأمور تسير بحذر بالغ ويتعامل المونتاج والصورة والموسيقى مع الحدث من الوضع واقفا، فى حالة تفكير وبراح زمنى مكانى نفسى للتأمل واتخاذ القرارات، انهمك كل فريق العمل فى دعم مطاردة رجال الكولونيل إيزاك للمصاب لى سواجر، مع مطاردة كل القوات الأمريكية والمواطنين له أيضا بعدما أشاع مدبرو الجريمة أن سواجر هو القاتل وليس المقتول، هو الصياد وليس الضحية.. لقد أظهر المخرج قدرات قوية على تمكنه فى تصميم وتنفيذ المغامرات، ليس من خلال الاعتماد على التكنولوجيا، بل من خلال الاعتماد على حلول إنسانية ذكية بسيطة وعميقة من جانب سواجر، ومهارته فى السرقة والتخفى والسباحة، وسرعة بديهته فى التصرف والاحتماء مثلا من طائرة عملاقة وراء جسد سيارة صغيرة. وكان القدر رحيما به عندما وضع فى طريقه الضابط المتخرج حديثا نك ممفيس (مايكل بينيا)، الذى قام بتحليلات عسكرية واسعة أثبتت أن هناك خطأ كبيرا فى حسابات رجال الدولة، ومازال مصرا على موقفه رغم سخرية معظم رؤسائه منه بصفته وافدا جديدا يريد أن يصنع من نفسه بطلا؛ ولأنه الضابط الذى سرق سواجر سلاحه وتركه مقيدا فى الشارع؛ وأصبح مرتعا خصبا لكل وسائل الإعلام.

فى الوقت نفسه أعاد القدر بعض الثقة المفتقدة داخل سواجر فى كل من حوله، عندما لجأ إلى سارا فِن (كيت مارا) حبيبة شريكه السابق الراحل، حتى سلمها نفسه وذهب تحت تأثير مخدر عميق ليتركها تستخرج الرصاصتين القاتلتين من جسده.. إذا ابتعدنا قليلا عن قضية سواجر الشخصية ومفهومها الفردى، فسنجد أن المغزى الجمعى الرمزى لشخصيتى ممفيس وسارة عميق وضرورى تماما.. وإذا كان المتلقى على وشك فقدان الثقة فى ممثلى السلطة الأمريكية أصحاب المراكز القوية، فهو قد يعيد النظر فى الشباب الصاعد مثل الضابط الذكى الغامر ممفيس، الذى كاد يفقد حياته بسبب شخص لا يعرفه برغم التحديات الهائلة الأكبر منه بكل تأكيد. على الجانب الآخر سنجد أن سارة هى

الممثل الشرعى والنائب التلخيصى الذى يكثف وجود وتأثير المواطن الأمريكى العادى جدا فى هذه القضية، كما أنها تمثل بعضا من الجانب الجمالى والراحة الأنثوية الشعورية المطلوبة، خاصة بعد زلزلة كل الثوابت فى لحظة واحدة. أى أن ممفيس وسارة يمثلان فى النهاية عقل السلطة ويد السلطة التى مازال منها رجاء، على الأقل من وجهة نظر القناص سواجر حتى لو لم يكن أمامه اختيار غيرهما، لكنها لحظة اطمئنان وأمان فى أحضان الوطن لابد منها..

على مدى سلسلة طويلة جدا من المغامرات المحبوكة لعب المخرج مع المونتيرين ومدير التصوير والمشرفين على المؤثرات المرئية إيريك ليليز وإيريك ميسز – روزنفلد وكولن ستروز دور البطولة الحقيقية فيها؛ لأنها اعتمدت على التوقيتات الدقيقة والتنظيمات العقلانية الهادئة التى تتناسب مع التركيبة الذهنية للثنائى سواجر وممفيس كل حسب خبراته، رغم بعض اللحظات غير المنطقية أحيانا هنا وهناك دون سبب واضح.. بما أن خيط الحقيقة بدأ فى التكشف، وكل المفاجآت أصبحت معروفة المصادر مهما كانت درجة قسوتها وفجاجتها، والعدوين أصبحا مكشوفين أمام بعضهما البعض، وكل منهما يعتمد على نفس سلاح الذكاء والمدفعية الثقيلة مع فارق العدد ومراكز السلطة، لم يعد هناك ما يحرص المخرج أنطوان فوكوا وفريق عمله على إخفاءه.. فقد باتت الكاميرات تتعامل صراحة من وجهة نظر سواجر أو كل فريق عمله، وبعدما كان فى موقف الضعف ورد الفعل، أصبح الآن يبدأ الفعل وعلى الآخرين انتظاره ثم إبداء ردود أفعالهم إذا سمح لهم هو بذلك، وساعده على ذلك انقلاب العصابة على بعضها وتخلصهم من بعض ليمنحوا سواجر وشعبه فرصة أكبر فى الحياة. كلما زادت حدة الصراعات وانزاحت الرؤوس الصغيرة من الطريق لتتفرغ الرؤوس الكبيرة للمواجهة النهائية زادت حدة الموسيقى سواء صراحة بالصراخ أو بشكل غير مباشر كهمهمات موحية تنذر قبل وقوع الحدث، مع إعطاء مساحات كبيرة للصمت داخل هذا العمل بمنطق السكون الذى يسبق العاصفة. نجح المونتاج فى صنع العديد من السياقات المستقلة حسب محطات العدو المنتظرة فى كل مرحلة، ليخلق فى النهاية حلقات متصلة من معركة وطنية كبرى تتفهم توجهات البطل، وقدراته فى استخدام خياله الواسع لتصور الخطوة قبل حدوثها ثم البناء عليها ليستكمل غيرها وهكذا..

الحقيقة أن كل معركة تكشف جزءً من الحقيقة المؤلمة.. الحقيقة أن الكولونيل إيزاك هو الذراع اليمنى والواجهة الظاهرة لمخططات السيناتور الأمريكى نك تشارلز (نِد بيتى)، الحقيقة أن الهدف الأصلى كان قتل كبير الأساقفة الإثيوبى بقيمته الدينية ومنعه من إلقاء كلمته بأى شكل وليس الرئيس الأمريكى، بعدما عرفوا أنه سيفضح أمر مذبحة أمريكية فى إحدى القرى الأفريقية البائسة من أجل آبار البترول وذهب البترول، الحقيقة أنها مجرد جريمة من وجهة نظرهم لتحقيق المصالح السياسية الاقتصادية وتشبه جرائم الأمريكيين فى سجن أبو غريب بالعراق، وهذا ليس قياسا من عندنا وإنما جملة صريحة واضحة تماما فى سياق حوار هذا الفيلم المُركّب.. الحقيقة أن اختطاف وأسر وتعذيب واغتصاب العصابة السياسية للفتاة الجميلة سارة للإيقاع بالقناص سواجر، مجرد صورة فوتوغرافية مصغرة من أسلوب التعذيب والاغتصاب الذى اتبعوه مع غيرهم فى البلاد الغربية، ويتبعوه أيضا مع رعاياهم داخل الولايات المتحدة الأمريكية نفسها..

عندما اكتشف سواجر أن كل مجهوداته ضاعت فى الهباء مرة أخرى حتى بعدما أثبت براءته، بعدما رفض المسئولون الأكبر مجرد مساءلة إيزاك عن جرائمه لأنها تقع خارج بلادهم، عاد أنطوان فوكوا إلى نفس المبدأ الذى طبقه بمهارة فى فيلمه السابق "يوم التدريب"، ليحقق العدالة بمنطق العين بالعين والسن بالسن والبادى أظلم.. وفى النهاية اكتشف سواجر أن الكل يقول إنه لا يعرف، مع أن الكل يعرف أن الكل يعرف كل شىء على كافة المستويات! (٦٤٢)

## هيو جرانت

## أستاذ متخصص فى الكوميديا الراقية

هيو جرانت.. نادرا ما يضحك مع أنه قنبلة موقوتة للضحك نادرة المثال، نادرا ما يصطنع فى أدائه مع أنه يملك من الوسامة الكافية والجاذبية الفياضة المحرضة على الكسل الإبداعى، نادرا ما نلاحظ زيادة طفيفة فى وزنه أو ترهلات ضالة على وجهه؛ لأنه ذكى ويقسم رأسماله قسمة العدل بين الداخل والخارج بالأولويات..

عندما ينجح هيو جرانت وهو الفنان الجديد فى انتزاع جائزة أفضل ممثل بجدارة عن فيلمه "موريس/Maurice" ١٩٨٧ بمهرجان فنيسيا بعد خمس سنوات فقط من بداياته، هذا يعنى أننا أمام فنان ناضج بالفطرة لا يحتاج إلى الكثير لإثبات ذاته من الصفر، ذخيرته الداخلية الحية ثرية بطبيعتها برغم أن معظم أعماله قبل الجائزة كانت للتليفزيون. فيما بعد وجّه الممثل الإنجليزى هيو جرانت Hugh Grant (١٩٦٠- ) خبراته المكتسبة لتقديم تنويعات على أداءه التكنيكى لفن الممثل لديه، ساعده على ذلك وعيه بممتلكاته فى إتقان الأدوار الكوميدية وتفرده فيها بأداء أنيق جدا، حتى استطاع الوصول إلى المعادلة الصعبة بتكوين شخصية مستقلة تخصه هو. ثم صهر كل ما سبق من مقتنياته الخاصة داخل منظومة الشخصية الدرامية، بعدما أدرك أن منتهى نجاحه يتحقق داخل الأفلام الكوميدية الهادفة طبقا لمواصفاته الذهنية التكتيكية. حاول المنتجون الأمريكيون استثمار هذا القالب البريطانى الجاهز، لكنهم مع الأسف وضعوه فى اختبار سيىء مع فيلم "تحت الاختبار/Extreme Measures" ١٩٩٦، ولم ينتبهوا أن شخصية د. جاى لوثان قاتمة جدا تعيش داخل فيلم مأساوى جدا كنموذج للنكهة الأمريكية الخالصة، حسبة فنية مرتبكة جردت هيو جرانت من هويته وأفلست خزانة أدواته الإبداعية، وظللنا نفتش عن جرانت الذى نعرفه بلا جدوى؛ لأن بريقه انطفأ من جذوره عندما دخل بيئة فنية لا يصلح لها بالقدر الكافى. هذا البريق الذى رفعه إلى صفوة النجوم مع شخصية تشارلز فى فيلمه الكوميدى الإنجليزى الشهير "أربع زيجات وجنازة/ Four Weddings And A Funeral" ١٩٩٤..

بعد هذا الفيلم الأمريكى الدخيل راح جرانت يدقق فى اختياراته، بعدما امتلك الثقة الكافية بالنفس والقدرة على التعديلات ورفاهية الرفض قبل القبول تماشيا مع سجله الفنى ورصيده المالى.. وجنى البطل ثماره عندما جسد شخصية

وليام ثاكر فى "سحر الحب/Notting Hill" ١٩٩٩، وويل فى "أب بالصدفة/ About A Boy" ٢٠٠٢، وشخصية دانييل كليفر الممتدة عبر الجزئين "مذكرات امرأة/Bridget Jones's Diary" ٢٠٠١ و"مذكرات امرأة ٢: حافة العقل/ Bridget Jones 2: Edge Of Reason" ٢٠٠٤، ورئيس الوزراء البريطانى فى "إنه الحب/ Love Actually" ٢٠٠٣، وأخيرا شخصية أليكس فليتشر فى أحدث أفلامه الكوميدية الغنائية "كلمات وألحان/ Music And Lyrics" ٢٠٠٧، فحصد جرانت عن استحقق جائزة الكرة الذهبية عن فيلم "أب بالصدفة" وأربع عشرة جائزة أخرى، بخلاف ترشيحه لاثنتى عشرة جائزة إنجليزية وأمريكية وفرنسية..

اخترنا هذه الأمثلة السينمائية بالتحديد؛ لأنها من أفضل أفلامه.فيها أفرج عن مساحات من مواهبه المختلفة فى ثوب شخصياته الصعبة.. من أهم مميزات شخصيتى ويل فى "حكاية ولد" وأليكس فى "كلمات وألحان"، أنهما لا تملكان أى مميزات على الإطلاق! فهما مفرغتان تماما من كل المشهيات والمغريات والمعطيات الظاهرة، لتجسيد المصير المؤلم الذى ارتضياه لأنفسهما طالما أن صاحبهما لا يرى نفسه إلا من زاوية واحدة ضيقة مظلمة باردة، تتيح له اختلاق كل شىء ليصبح فى النهاية لا شىء.. التحدى هنا أن الممثل يقف وحده أعزل بلا مرجعية أو ثنايا بشرية يستند عليها، مهمته الشاقة هنا هى ملء كل الفراغات لكن بفراغات أكبر حتى يصور مدى قبح الفجوة السحيقة التى يعيشها، لكن دون الوصول إلى تصدير خلاصة سلة اللون الباهت على علاتها إلى المتلقى، كى لا يقتل الشخصية قبل مولدها وينهى الفيلم قبل بدايته. هذا هو ما انتبه إليه جرانت جيدا بوعى ويقظة، وبذل جهدا مضاعفا ليخلق لحظات ضاحكة متوالية من قلب لحظات جدية متوالية، دون تعمد السخرية من الشخصية أو إعلان نفوره منها أو خصامه لها ولو إلى حين، بل على العكس.. من أهم سبل إحياء هذه الشخصيات الفاترة البيضاء حبها لذاتها بلا هدف ولا تفكير ولا تعقل، من هنا فرض هيو جرانت سيطرته عليها ببساطة دون فلسفة وترك الشخصية تتصرف على سجيتها بشىء من التكرار المحسوب فى تفكيرها وسلوكياتها وكلماتها، استجابة لطبيعة هذه الشخصية الكسولة الضعيفة الخانعة من داخلها. وهو ما استلزم منه الاعتماد بشكل أساسى ربما أكثر من أفلامه الأخرى على ما أسماه فنان المسرح ستانسلافسكى "الطاقة الاقتصادية"، كواحد من أهم المناهج المختزنة داخل الممثل ليفرج عن فعل أو رد فعل جسدى أو صوتى أو إيمائى بعد معاناة وصبر شديدين، بأقل حيوية ظاهرة ممكنة وباقتصاد محكم مقصود طبقا لاسم هذا المنهج.. الهدوء عند فنان كبير مثل هيو وجرانت له ألف درجة وميزان ومقياس، ويكفى أنه فى فيلم "كلمات وألحان" لم يفعل أى شىء تقريبا فى مشاهد بداية تعارفه مع البطلة (درو باريمور)، إلا أنه كان يحمل على يديه كل ما تضعه هى باستمرار بمنتهى الجدية لكن بتنويع ومرونة مخبئتين بإحكام، وبالتدريج تصاعدت ضحكات الجمهور حولنا بشدة احتراما واستمتاعا بنوعية هذه الكوميديا الراقية وضحكات السهل الممتنع التى صنعت اسم الفنان الموهوب هيو جرانت. (٦٤٣)

## "التوربينى"

## العودة إلى ألف باء السينما من جديد!

حيرونا معهم.. قالوا إن الفيلم المصرى "التوربينى" ٢٠٠٧ إخراج أحمد مدحت اقتباس صريح من الفيلم الأمريكى الشهير "رجل المطر/Rain Man" ١٩٨٨ إخراج بارى ليفنسن، لكن جاءت الإشارة فى التتر بخط يحتاج إلى عدسة مكبرة، وكأن هناك من يتمنى ألا يلاحظها أحد.. عرفنا المعلومة وانتهينا؛ فوجدنا من يطالب بعدم المقارنة لفارق الإمكانات. والحقيقة أن المقارنة ظالمة جدا بالفعل، لكن من الناحية الفنية.. عندما لم يحقق الفيلم المصرى كوحدة مستقلة مستوى النجاح المتوسط، نجد من يقنع نفسه بنجاحه الأكيد بالتبعية لنجاح مصدره الأصلى!!!

بالتالى علينا الرجوع إلى ألف باء فن السينما وأصول فن الاقتباس، التى تمنح القيمة الأدبية للمصدر الأصلى أولا، ثم تبيح التعامل معه بشىء من الحرية بما لا يعزل العملين كى لا يصبحا غريبين عن بعضهما البعض، وإلا لا مبرر للتعلق بأصل تم الاستغناء عنه فينقلب الأمر إلى تأليف. يتفق سيناريو بارى موررو ورونالد باس مع سيناريو محمد حفظى وشريكه فى السيناريو والحوار أحمد العايدى على وجود الشقيق المريض بالتوحد ريموند (داستن هوفمان)/محسن (أحمد رزق) الذى ترك له والده المتوفى ثروته الضخمة، وأصبح كل هم الشقيق الأنانى شارلى (توم كروز)/كريم (شريف منير) الاستيلاء على الأموال؛ فقاما معا برحلة جغرافية بهدف إعادة استكشاف الذات مرة أخرى. لكن تبقى أهم الاختلافات بينهما فى الوسيلة والكيفية والمصداقية الفنية التى بنى عليها الفيلم الأمريكى نجاحه، وأساسه العلمى القوى كسيناريو وإخراج وأداء فى التعامل والتفكير بأسلوب المريض والنطق بمفرداته ورسم صورته.. بدأت المشكلة فى الفيلم المصرى مع السيناريو ثم الإخراج بعد حشو الفيلم بتفاصيل فرعية مهتزة ضعيفة سطحت الصراع الدرامى الأصلى، وبعثرته بين الدخول فى موقف فجأة ثم الخروج منه فجأة دون منطق أو مصداقية..

مثلا جاءتنا موسيقى تامر كروان فى التترات على مستوى منخفض هادىء دون الإيحاء بإحساس أو حالة ما، وإذا بها ترتفع فجأة وتأخذ مسارا آخر تماما بلا سبب ولا تمهيد ولا رابط، اللهم إلا استمرارها فى نضوب الإحالة، مثل هذه الفقاقيع الغريبة المتقافزة فى خلفية التتر الخالى من الدلالات والعلامات.. حاول الفيلم تعريفنا بشخصية كريم من البداية أثناء مزايدته على سيارة فى الإسكندرية متحديا تاجرا مخضرما بكل عصبته، ثم تابعنا مروره بسيارته من فخ التاجر المنافس بصحبة الونش فى حراسة الشرطة بحيلة ضعيفة أدت إلى نتائج أضعف.. فهذه الفكرة تدل على ذكاء كريم وليس انتهازيته وقدرته على النصب والاحتيال مثل كل مخططاته ضد شقيقه المصاب بالتوحد فى المستقبل، كما قطع الفيلم خيط هذا التاجر الذى لا يترك حقه بسهولة دون سبب، وطرح صراعا آخر بين كريم ورجل الأعمال الكبير (سامى العدل) الذى يصر على شراء أرض كريم وشقيقه، ويهدده فى حالة عدم رد العربون بمطاردته والانتقام منه كما فعل فى مصر وفرنسا بالفعل طبقا لنفوذه. وازدادت المتناقضات كلما فقد كريم الذكى

القوى كل معطيات شخصيته فى كل مشـهد أمام رجل الأعمال، ليدخل بنا الحـوار فى مفردات عادية جدا وتفكيـر بـدائى وكلمـات متكـررة وقلـة حيلـة لا علاقـة لهـا بكريم الأول ولو من بعيـد. بـأى منطـق يتعـرض تـوربينى جمـع أمـوال كـريم لغـش مستمر فى لعب الورق من أصدقائه ومساعده الأقرب يسـرى (محمـد كـريم) دون اكتشاف الأمر أو الشك لحظة واحدة فى خسارته المسـتمرة؟؟! لكـن الفـيلم أراد تبرير فائدة محسـن عنـد كـريم بعـد اكتشـافه قدراتـه الهائلـة علـى العـد والحفـظ والملاحظة، ومن الغريب أن يقع كريم الخبيـر ضـحية خديعـة يسـرى ويخسـر فـى البورصة أيضا، مع أن الجميع كان يعرف بالأمر إلا هو!

بديهى أن تكون مشاهد محسـن المريض الأكثر حساسـية وتأثيرا، لكن هذا لـم يحدث لعدم استقرار المخـرج مـع الممثـل علـى أداء موحـد للشخصـية، والتعامـل معها من القشرة الخارجية بتكلف معلـن بـدون معايشـة، وبـدون الـدخول فـى أى مقارنة مع داسـتن هوفمـان.. وقـد ابتكـر الفـيلم شخصـية د. ملـك (هنـد صـبرى) طبيبـة محسـن، لكنـه تركهـا تجهـل مخططـات الشـقيق الطـامع بـرغم ذكاءهـا وعقليتها العلمية وقدرتها على الملاحظـة وفطرتهـا الأنثويـة، وقربهـا الشـديد مـن محسـن الذى يحبها من طرف واحد، مع ذلك لم يحـك لهـا شـيئا دون سـبب كـى تتأزم المسألة أكثر! وفجأة نشأت حالة حب بينها وبين كريم، دون إعـداد أو تمهـل إبداعى فـى خلقهـا ومهـارة زرع وتوزيـع شـحنات المشـاعر والأحاسـيس. عنـدما نلاحـظ أن مشـهد المحاكمـة الأخيـر لقضـية الوصـاية علـى محسـن تحـول إلـى محاكمة شخصية عاطفية للطبيبة، سـندرك أن أهـم سـلبيات الفـيلم هـو تفصـيل دور غير محكم لملـك، ومعـه أدت هنـد صـبرى أقـل أفلامهـا علـى الإطـلاق؛ لأنهـا تعاملت مع الأمور بخفة وتعجـل شـديد مثـل مـن يهـز رأسـه موافقـا علـى مـا لـم يسمعه أصلا ليلحق موعدا أهم..

كان متوقعـا إقامـة الفـيلم بنـاء نفسـيا بـديهيا طبقـا لشخصـية محسـن، لكـن المخرج قدم رؤية تقليدية فاترة زمنيا ومكانيا ونفسيا، بفضل الكـادرات التليفزيونيـة والإضاءة الاستاتيكية لمدير التصوير أحمد عبد العزيز، والمونتاج الهـارب مـن فنيـات المونتاج لمنى ربيع، وموسيقى تـامر كـروان التـى ألهتنـا بجمـل وتريـات كـلاس لا علاقة بينها وبين الجو العام المصرى ولا بطبيعـة شخصـية محسـن ولا بمسـتوى المواقـف والحـوارات التجاريـة العاديـة جـدا، باسـتثناء تماسـها مـع أجـواء رحلـة الشـقيقين لفرنسا بغرض بيع شقة الأب هناك ولو من أبعد نقطة.

إما أن يكون الفنان واثقا من قوة المنافسة ومدركا لبديهيات الاقتبـاس، وإمـا أن يلجـأ إلـى التـأليف ويتحمـل المسـئولية كاملـة. إن مجـرد تغييـر اسـم البطـل مـن شـارلى إلـى كـريم لا يكفـى لمنحـه جـواز سـفر مصـريا خاليـا مـن الأختـام والهوية..(٦٤٤)

## "صوت الرعد سنة A Sound Of Thunder/٢٠٥٤"

## فى متحف التاريخ الحى ممنوع اللمس والأخطاء!

كيـف لنـا أن نعـرف الفـيلم القـوى إذا لـم نتوقـف أمـام الفـيلم الأقـل منـه فـى

المستوى على درجات مختلفة؟مهمتنا الأساسية فى تحليل العمل الفنى هى البحث عما يستحق إثارة المناقشات والاحتمالات التفسيرية المختلفة..

من أهم مميزات الفيلم البريطانى الأمريكى الألمانى التشيكى "صوت الرعد سنة A Sound Of Thunder/٢٠٥٤" إخراج الأمريكى بيتر هيامس أنه يحمل فكرة مبدئية مغرية بالتطور، تصلح كأساس خراسانى ينبنى فوقه الكثير من الأحداث والصراعات الدرامية المتفرقة. من أهم مشكلات هذا الفيلم أنه لم يجد المواد اللازمة لبناء بقية أدوار الصراح الفنى، واكتفى بحجر الأساس وبعض من ملامح الدور الأول وبلافتة معلقة تقول: "هنا عمل فنى يمكن أن يتطور.. فانتظرونا"!

استلهم مؤلفا القصة السينمائية والسيناريست توماس دين دونيللى وجوشوا أوبنهايمر مع زميلهما السيناريست جريجورى بويريير الأحداث من قصة قصيرة للمؤلف الأمريكى المعاصر راى برادبيرى إصدارات ١٩٥٢ المتخصص فى أدب الفانتازيا والرعب والخيال العلمى.. بما أننا وضعنا فى اعتبارنا هذه الأسس من حيث التصنيف الفنى، علينا أن نتعامل بصدر رحب مع الأحداث المتخيلة، لكن هذه السماحة يجب أن تأتى فى المرتبة الثانية كرد فعل مُستقبل للفعل الأول المُرسِل بناء على مصداقية العمل الفنى.. عندما يتحول العلم إلى تجارة متدنية وسلعة استهلاكية، هذا يعنى أن العالم مقدم على أخطار لا قبل لها بها على مدى أجيال طويلة. كانت كل مهمة الأعضاء البارزين من فريق العمل العلمى مثل ترافيس راين (إدوارد بيرنز) وجينى كريز (جميما روبر)، هو اصطحاب المسافرين معهم عبر آلة الزمن الشهيرة ليعودوا سويا آلاف السنوات إلى الوراء حتى عصور الديناصورات فى منطقة فوران بركان مدمر. كل الزمن المسموح فى هذه الرحلة خمس دقائق فقط لا غير، ومن غير المسموح أبدا لأحد لمس أو اصطحاب أى شئ من الزمن القديم مهما كان.. إنها زيارة ميدانية للتاريخ القديم بكل أخطاره اعتمادا على العلم والأسلحة التكنولوجية العظيمة، لكن من وراء ستار نفسى وكأنها شاشة سينما قوية أسقطت الحاجز الزجاجى الوهمى بينها وبين المتفرجين من واقعية أحداثها، طالما ظلوا يتفرجون فى حالهم..

أول إنذار بالخطر كان تعطل السلاح الذرى لكل فريق العمل، مما اضطرهم إلى الفرار من أمام الديناصور الجائع بالجرى البدائى ليحتموا بعصرهم الحديث. ثم كان الإنذار الثانى عندما ثار البركان فى غير أوانه مع كافة الاحتياطات الزمنية، ثم الإنذار الثالث والأخير عندما انجذب أحد السائحين إلى فراشة جميلة وعاد بها دون قصد إلى العصر الحديث، وكانت الطامة الكبرى.. أولا - لأنه تسبب فى تغيير خط سير التطور الطبيعى للكائنات الحية. ثانيا - لأنه تسبب فى اجتياح موجات زمنية متعاقبة أهلكت الكرة الأرضية. ثالثا - لأن الإنسان نفسه إذا تحول وفقد مراحل تطوره فلا أمل فى وجود أى منقذ على وجه الأرض. رابعا - لأن فريق العمل لا يعرف أن السائح المعجب اصطحب معه هذه الفراشة وإلا كانوا تصرفوا مبكرا جدا.. هذه النقطة الأخيرة المتمثلة فى عدم المعرفة تحيلنا بطبيعة الحال للمستفيد من هذا المشروع العلمى المالى الضخم، وهو الرجل الأشيب تشارلز هاتون (بن كنجسلى) الذى عطل كل أجهزة الإنذار والكشف عن الأخطار متعمدا توفيرا للنفقات! أما التفسير الأبعد لهذا الصراع الدرامى فهو الخطورة الحقيقية فى تدخل الإنسان ليعترض خط سير الزمن ومعرفة أسراره أكثر من اللازم، وهو

ما نبهت إليه القائدة العلمية السرية لهذا المشروع العالمة سونيا راند (كاثرين ماك كورماك)..

لهذا قلنا من البداية إن هذا العمل يحمل أساسا فنيا يحتمل البناء والتفسيرات، لكن هذا مع الأسف لم يحدث لعدة أسباب هى.. ضعف الخيال فى الأحداث على مستوى السيناريو وعلى مستوى الإخراج عندما اكتفى المخرج بيتر هيامس بدور الناقل الصريح، وتخلى عن دور المبدع الإيجابى الذى يضيف ولا يسلب المشهد بريقه. ولأن كل ما رأيناه من خراب الأرض كان عبارة عن شذرات متكررة من أفلام سابقة، وشذرات مبتورة تبدأ فى تتبع خيط ما وفجأة تنقطع عنه دون سبب منطقى، بالتالى لم نتعاطف أو ندين شخصية أو كائنا أو عصرا ما. ولأن تحويل كل الشخصيات الدرامية إلى قشرة خارجية لا نعرف عنها أى شىء؛ فتم إخلاؤها قهرا من الأبعاد الاجتماعية والنفسية باستثناء الجانب العلمى، الذى تشابه فيه كل فريق عمل ترافيس وسونيا مهما زادوا أو كثروا. ومرة أخرى لم نتعاطف بالقدر الكافى على فراق أى منهم؛ لأننا لم نجد فرصة للتعرف عليهم من الأساس. ولأن هناك إصرار على تتبع خط أحادى واحد من الصراع الدرامى لمعرفة سبب الأزمة وحلها، دون الدخول مثلا فى أى علاقة عاطفية بين أى ثنائى خاصة البطلين، أو دون الاقتراب نهائيا من أى من ضحايا البشر على كثرتهم خاصة المسافرين فى الرحلة المشئومة؛ فنتج عن هذا الجفاء والجفاف فى العلاقات وضيق أفق الصراع الدرامى أن ثوب السيناريو أصبح فضفاضا أكثر من اللازم ينتظر الحشو الدرامى ليملأ مركزه، أو بمعنى أدق لم يستطع كتاب السيناريو التخلص من الحيز الخانق للقصة القصيرة بحكم طبيعتها الأدبية؛ فالاقتباس والاستلهام له مواصفات وموهبة خاصة ليست متوفرة عند الجميع..

ثم نأتى إلى السبب التالى القادم من المخرج؛ لأنه ترك كل ما سبق دون أدنى تدخل أو علاج أو رحلة إنقاذ مثلما فعل أبطال فيلمه، كما أن ميزان المنهج البصرى عنده لم يكن متعادلا بالقدر الكافى.. إن المخرج بصفته مدير التصوير أيضا لم يستطع الوصول إلى مرحلة الاندماج الكبير مع سياق مونتاج سيلفى لاندرا السائر على وتيرة متكررة، أو مع إرهاصات المؤلف الموسيقى نك جلينى-سميث التى ساهمت فى بث حالة الخطر مع كل هذه الظلمة المحيطة أكثر من اللازم. وقد حاول مصمم الديكور ريتشارد روبرتس ومصمما الملابس سكينا ميسر وإستر والس التحايل على الواقع المطروح ببعض افتراضات الخيال العلمى، كما حاولوا التحايل على فقر الخيال العلمى بالاندماج فى الواقع المطروح. لكن المأزق أن المخرج يسير بفريق عمله على خط أفقى واحد دون محاولة الصعود إلى أعلى، حتى أن مجهودات المشرف على المؤثرات الخاصة جوس وليامز والمشرف على المؤثرات المرئية تيم ماك جوفرن لم تصل إلى حيز البطولة فى فيلم خيال علمى..

السؤال الغريب الذى طرأ على ذهنى بعد المشاهدة وإنقاذ العالم فى النهاية بالتحايل على الزمن هو: بأى منطق وذكاء يدفع الإنسان أموالا طائلة ليذهب إلى عصر الديناصورات بقدميه؟؟!! (٦٤٥)

## "A History Of Violence/العنف الدامى"

## السر الكبير يطارد صاحبه مثل ظله!

كان يعتقد أنه يخبىء كل شىء فى كف يده.. سنوات طويلة قضاها وهو يقبض على كفه، يشد على أصابعه، يعتصر أظافره، يعذب نفسه وهو سعيد؛ لأن هدفه عظيم. يوما ما فكر أن يفتح كف يده ليطمئن على السر العظيم، فاكتشف أن السر لم يعد سرا، وأنه قضى كل هذه السنوات يمسك ذرات الهواء الهاربة..

برغم الدعاية الضعيفة فإنه من المهم مشاهدة الفيلم الألمانى الأمريكى "العنف الدامى / A History Of Violence" إخراج الفنان الكندى ديفيد كروننبرج، الذى بدأ حياته الفنية منذ عام ١٩٦٦ ومر على كل المهن والتخصصات خلف الكاميرا من إخراج إلى تأليف إلى مدير تصوير إلى مونتير إلى منتج، بالإضافة إلى خبراته الكبيرة أمام الكاميرا كممثل مخضرم فى بعض أفلامه وأفلام غيره من المخرجين. نقول إن مشاهدة هذا الفيلم أمر هام؛ لأنه صاحب سمعة عالمية كبيرة، فقد رشح لجائزتى أوسكار العام الماضى لأفضل ممثل مساعد للممثل وليام هارت وأفضل سيناريو معد عن عمل أدبى للسيناريست لجوش أولسون، بالإضافة إلى فوزه بست وعشرين جائزة أخرى، كما تم ترشيحه إلى سبع وعشرين جائزة أخرى محلية فى أمريكا ودولية فى المملكة المتحدة وفرنسا وكندا، من بينها ترشيحه لجائزة السعفة الذهبية للمخرج ديفيد كروننبرج بمهرجان كان السينمائى الدولى عام ٢٠٠٦ فى دورته الماضية، وأيضا ترشيحه لجائزتى سيزار الفرنسية وجائزة ديفيد دوناتللو الإيطالية كأفضل فيلم أجنبى العام الماضى..

عندما نعرف أن السيناريست جوش أولسون قد استلهم أحداث فيلمه العنيف الدامى طبقا لاسمه التجارى من رواية جرافيك تأليف جون واجنر ورسومات وينس لوك إصدارات ١٩٩٧، لن يكون هناك ما يدعو إلى الدهشة. لكن عندما نعلم أن هذه الرواية مصنفة كوميدية أساسا، لن نستطيع منع أنفسنا من الاندهاش إذ يبدو أن الاستلهام كانت تشوبه الكثير من حرية التصرف، ونلاحظ هنا أن اسم الفيلم الصريح طبقا للغته الأصلية هو "تاريخ العنف" وهو العنوان الأصلى للرواية..

بعدما انتهينا من مشاهدة الفيلم اكتشفنا أنه لا يقوم على خدعة واحدة، بل إنه كان من الذكاء أن خدعنا ثلاث مرات متوالية مركبة بمهارة. أذكى الكائنات هو من يدعى عدم الذكاء أو على الأقل يخفيه إلى حين! فى مجموعة المشاهد الافتتاحية أوهمنا المخرج الكندى ديفيد كروننبرج أننا سنشاهد تقريبا فيلما أمريكيا مستهلا يقوم على جرائم متوالية للعصابات المنتشرة وينتهى الأمر، لكن بمعدل عنف أكثر من اللازم لجذب جمهور المراهقين بصفة خاصة.. فقد شاهدنا رجلين كل منهما يتحرك على مهله جدا وكأنه إنسان آلى، يقف الاثنان أمام سيارة فى عز الظهيرة والشمس تعلن عن نفسها بكل قسوة وكبرياء.. اثنان فى منتهى الكسل يبدو أنهما لا صلة بينهما وبين أى ما يحدث على وجه الأرض، يتفوهان بكلمات كثيرة تتساقط من فمهما، لكنها فى الحقيقة لا تؤدى إلى تكوين أى جملة مفيدة على الإطلاق.. نسى أحدهما شيئا ما فذهب لإحضاره من

الداخل، أى شىء وأى داخل ومن هو هذا الرجل أصلا؟؟ لا نعرف.. كل ما خرجنا به من مشاهد هذه الشمس المحرقة هو مونتاج رونالد ساندرز المتصلب جدا، تتعاون معه حالة عامة من الكسل تنتاب مدير التصوير بيتر شوستسكى، وكأن عدساته مثبتة بمسامير فى الهواء عقابا على ذنب لا نعرفه.. بمجرد نقلة المونتاج من الخارج إلى داخل المبنى الظلم الذى دخله هذا الشخص الذى لا نعرفه، بدأت الكاميرات تنفض عنها الغبار بمعدل متباطىء جدا عندما راحت تستعرض هذه البيئة المغلقة، وإذا بنا ننتقل من عز الضوء الطبيعى إلى لمحات من إضاءة صناعية شاحبة أحالتنا إلى جو يوحى بالخطر والحذر والأسرار. كلما رفعت الكاميرات درجة مرونتها الحركية من حيث الاتجاهات وليس السرعةاكتشفنا الفوضى العارمة لهذا المكتب وأن كل شىء ليس فى محله، لا جماد ولا نبات ولا بشر؛ لأنهم جميعا ملقون على الأرض غارقين فى دمائهم.. مع همهمة صغيرة واكتشاف القاتل البارد أن هناك طفلة صغيرة مختبئة مازالت على قيد الحياة، أدركنا أن المخرج يخبىء لنا مجموعة قادمة قاتمة من المفاجآت، واستشعرنا أننا أمام فيلم يحمل اسما صريحا ليس لجريمة قتل بل لمذابح جماعية مميتة، لا تقوم بها إلا نوعية من القتلة تتسم بالبرود الشديد الذين يعانون من التلذذ بالسادية وأنهار الدماء السائلة..

بعد لحظات قليلة أخرى بدأنا فى اكتشاف الخدعة الثانية، وهى أن المخرج ديفيد كروننبرج لم يقدم لنا بطلى الفيلم، وإنما قدم لنا مواصفات بطل الفيلم القادم، أو ربما سيقع معه فى أى منطقة تماس، أو ربما سيكون نقيضه حسب ما سيتكشف لنا.. بالتدريج علمنا أننا وقعنا فى قلب إنديانا الأمريكية، والحقيقة أننا لم نجد فى البداية أى خط تواصل بين كل ما سبق وبين بطل الفيلم الحقيقى توم ستال (فيجو مورتنسن)، هذا المواطن الأمريكى المسالم صاحب المطعم الصغير الدؤوب جدا فى عمله، العطوف جدا على زوجته الجميلة القوية إدى ستال (ماريا بيللو)، ولا يبخل بعواطفه أو بوقته أبدا على ابنه الكبير المراهق جاك ستال (أشتون هولمز)، ولا على ابنته الصغيرة الطفلة الجميلة سارة ستال (هايدى هايس)، التى سرعان ما انتفض إليها كل سكان البيت الواقع فى منطقة هادئة منعزلة لمجرد أنها شاهدت حلما سيئا. وهو ما يعنى أننا أمام أسرة مترابطة قوية تعيش حياة هادئة تشبه أفرادها من الخارج. أما من الداخل فهذا شىء آخر.. لكن يبدو أن طيبة القلب الزائدة وتفضيل البعد عن المشاكل والسلبية الضعيفة، كانوا يعرضون الابن المراهق جاك إلى السخرية الشديدة من بعض زملائه الأشرار فى المدرسة، وهو دائما وحده بلا صديق ولا يستطيع حماية نفسه ويرتضى الخنوع ويبتلع الإهانات دون سبب واضح.. حتى هذه اللحظة كان مازال فريق العمل بقيادة المخرج يتعامل مع الدراما المطروحة بسلام تام وبنوع من الرؤية والتحرك والزوايا والنقلات التقليدية، لكن مع الحذر والانتباه أنه يقف على حافة الخط الأحمر دون أن يقع مباشرة فى محظور الملل والرتابة وترهل الإيقاع.

ثم جاءت اللحظة الحاسمة الأولى التى انطلق منها الصراع الدرامى المطروح، عندما اقتحم لصان مطعم البطل المسالم جدا توم ستال آخر الليل قبل موعد الانصراف، وهددا العاملين بالمسدسات بمنتهى التوحش والسادية، لتلف بنا

الذاكرة القريبة فى دائرة مغلقة صغيرة وندرك أنهما القاتلان الباردان بطلا مجزرة المشاهد الأولى بكل نجاح ساحق.. ثم بدأت الخدعة تنكشف عندما فاجأنا الرجل المسالم جدا بقتل القاتلين بمنتهى البراعة والذكاء والمهارة أيضا، من هنا اعتبره الجميع من عائلته وجيرانه ووسائل الإعلام بطلا قوميا يستحق أن يحذو الجميع حذوه، وهو ما تسبب أيضا فى نقلة نوعية فى تفكير ابنه وسلوكياته ونظرته إلى نفسه ليلقن كل من سخر منه درسا قاسيا جدا لن ينسوه أبدا.. قبل أن نترك هذه المرحلة لابد أن نتوقف مرة أخرى أمام المنهج البصرى للمخرج الكندى ديفيد كروننبرج الصبور، الذى يسير مع مجريات هذا الفيلم مرحلة وراء مرحلة كى لا يقع فى حسابات خاطئة.. فقد كان دخول البطل فى معركة قصيرة فاصلة مع القاتلين اللذين لقيا جزاء قدريا لتحقيق العدالة الإلهية على كل جرائمهما، هو نقطة التحول التى تنذر بانقلاب فى تعامل فريق العمل خلف الكاميرا مع الحدث طبقا لمقتضيات اللحظة، وكأن الكاميرات والمونتاج مع موسيقى هوارد شور قد استفاقوا من الغفوة الإجبارية فجأة، وسارعت الكاميرات لتستوعب كل ما يحدث باستخدام تنويعات من الزوايا والكادرات بسرعة متلاحقة، طبقا لقفزات المونتاج اللاحقة التى أصبحت تطارد ردود أفعال البطل الفجائية من هنا إلى هناك لترى نهاية هذه المعركة الحامية. وانقلبت الموسيقى من الرتم الهادىء والجمل المستكينة المستقيمة إلى الإحالات الدالة على الخطر القادم وأن هناك شيئا ما يحوم فى الطريق..

ثم جاءت نقطة التحول الدرامية عندما زار كارل فوجارتى (إد هاريس) مع رجاله توم ستال فى مطعمه قادما من فيلادلفيا، وهو مصمم أن توم شخص آخر يحمل اسما آخر بصفته واحدا من أعتى القتلة الذى عرفهم فى حياته، وأن هؤلاء مندوبون عن شقيق توم الأكبر ريتشى كوزاك (وليام هارت) للانتقام من قاتلهم البطل على أفعاله المخيفة.. أمام إنكار توم المتكرر وأمام إصرار كارل المتكرر، بدأنا ندرك أننا ندخل دوامة الخدعة الثالثة الكبرى. وأمام تهديدات العصابة الصغيرة لأسرة توم، وأمام قتله كل هؤلاء بمنتهى المهارة والفن والوحشية، بدأنا نتأكد أننا بالفعل أمام واحد من أعتى القتلة الذى ذهب يعالج نفسه من ساديته بالعزلة فى الصحراء لمدة ثلاث سنوات متواصلة، حتى يسترد هناك إنسانيته المفقودة طبقا لاعترافاته لزوجته، وأنه أخفى حقيقته عن كل من حوله خاصة عائلته الصغيرة الوحيدة؛ لأنه بالفعل يريد التخلص من شخصيته القديمة، التى لم يعد لها وجود طالما تخلصت من بيئتها المرضية المعدية.. نتوقف هنا لحظات ونعود بالذاكرة مرة أخرى أمام المشاهد الافتتاحية الأولى للقاتلين الباردين، لندرك على مستوى التأويل الأبعد للدلالات والإحالات أن هذين المجرمين ما هما إلا ترديد تشخيصى لصورة توم ستال فى الماضى التى لم نرها مطلقا. كما أن هذه المذبحة المؤلمة رغم وحشيتها ستقابلها مذبحة أخرى أكثر توحشا، عندما يذهب توم ستال وحده إلى شقيقه الأكبر ويقتل الجميع فى مذبحة رهيبة لكنها ممتعة، تحمل الكثير من فنون القتال ومعارك الذكاء والمباغتة التى تستعجل كلمة النهاية قبل كلمة البداية. نلاحظ أيضا أن المعركة الأولى قد حدثت فى وضح النهار، بعكس المعركة المصغرة الليلية الثانية فى المطعم، وأيضا بعكس المعركة الكبرى الليلية الثالثة التى تخلص فيها توم ستال من كل ماضيه الملوث، فى ترديد لونى دال على طبيعة الحياة المظلمة التى كان يعيشها، والتى أتيح لنا

مشاهدة آخر فصل من فصول مسرحية حياته التى يليق بها أن تحمل عنوان "تاريخ العنف الدامى".

فى مجموعة مشاهد المذبحة الأخيرة كشف المخرج ديفيد كروننبرج عن حرفيته العالية فى اقتحام عالم الجريمة، ليس فقط لإبراز كفاءة بطله العضلية؛ لأنه ليس بمواصفات البطل السوبر من نوعية سلفستر ستالونى مثلا، لكنه ركز هنا على إبراز موهبته العقلية فى إدارة وتنفيذ المعركة من كل جانب حسب العدو المتاح أمامه. من يملك القدرة على التخطيط الماهر، من الطبيعى أن يملك خيالا واسعا يتيح له تصور ما فى رأسه بالصورة قبل تنفيذه ووصوله إلى مرحلة الصوت والصورة، أى أننا أمام شخصية زعيم مثالى يمتلك القدرة التامة على اتخاذ القرار الحاسم. كما استخدم المخرج المكان عنصرا أساسيا فى بطولة هذه المعركة؛ لأن استغلال المداخل والمخارج وعمق الحجرات واتساعها وزواياها والمساحات الخارجية فى الحديقة كانت كلها من نصيب البطل توم ستال، الذى يجدر بنا أن نمنحه بعض العذر والتضامن فى المذابح التى يرتكبها بأقل عدد ممكن من الطلقات، ليشطف ماضيه من سواده المتكدس بعكس معركة القاتلين الباردين فى البداية.. قيمة الحرفة التى قدمها المخرج هنا هى تصويره هذه المعركة الختامية الطويلة بكل ما تحمله من مفاجآت ومباغتات، بوجهة نظر إيجابية تتعاطف مع البطل رغم كل شىء. إذا عدنا مرة أخرى إلى ابنه المراهق الذى اضطر إلى انتزاع حقه بيديه من زملائه السخفاء المتكبرين، فسنجد أن الفيلم يقدم عدة تنويعات مختلفة على استراتيجية بعض البشر فى الحياة، أو بمعنى أدق استراتيجية الحياة فى التعامل مع بعض البشر على أساس أن قليلا من القوة لا يضر أحيانا، وأن كثيرا من القوة لا يضر أحيانا أخرى ولو وصل الأمر إلى حد العنف.. فى الحياة لا يوجد قوانين، وفى المواقف لا توجد ثوابت، وفى لحظات الضعف لا توجد اختيارات، وفى لحظات القهر لا مكان للتسامح أو الانسحاب أو الاستسلام..

إذا نظرنا إلى الجانب الآخر من السلطة المقابلة لسلطة العنف والمتمثلة فى سلطة المأمور سام (بيتر ماكنيل)، فسنجد أن الفيلم قصد أن يحبسها فى جانب السلبية والنظرة القصيرة القاصرة إلى المجرم باعتباره هو من يحمل مسدسا وأمامه الضحية الملقاة، لكن المجرم من داخله والضحية من داخلها هما النوعية التى لا تتعامل معهما السلطة تعاملا مباشرا ولا تعترف بوجودهما من الأصل.. بينما ظهر تصميم الديكور بيتر نيكولاكاكوس موحيا مشاركا فى الأحداث بإيجابية، جاء تصميم الملابس لدنيس كروننبرج ضئيلا متواريا فى تواجده وإثبات مشاركته الفعلية فى الحدث خاليا من العلامات الدالة الفاعلة.. بما أن هذا الفيلم الماكر يحمل كل هذا القدر من التحولات الدرامية والخدع المتوالية المركبة، من الطبيعى أن يضم العديد من المشاهد المتميزة، نذكر منها على سبيل المثال مشهد هرولة توم المصاب فى قدمه وحده على طريق طويل جدا ليلحق أسرته قبل أن تقتلها العصابة، ومشهد اعتراف توم لزوجته فى المستشفى بحقيقته الماضية المرعبة، ومشهد لحظات القلق الشديدة والصراع الداخلى المرير بينه وين نفسه وبينه وبين زوجته التى تحاول الهروب منه بوصفها مصدومة وخائفة. إن توم حائر فى قرارة نفسه بين حبه لها بشخصيته الجديدة وبين إمكانية قتلها

بمنتهى السهولة طبقا لمقتضيات شخصيته القديمة التى يختزنها داخله ولو بدون وعى وقت اللزوم، وهذا ما استلزم بالتبعية وجود ممثلين على درجة كبيرة من الموهبة والحضور والتفاهم مثل فيجو مورتنسن وماريا بيللو.. (٦٤٦)

## روان أتكنسون

## أطول ممثل طفل فى العالم!

هو ليس مجرد فنان متعدد المواهب.. هو ليس مجرد جل ناجح أو حتى متميز فى عمله.. لقد تحول الفنان الإنجليزى روان أتكنسون Rowan Atkinson (١٩٥٥- ) إلى ظاهرة خاصة جدا فى عالم الإبداع تستحق الدراسات المتوالية بلا ملل ولا انقطاع..

الممثل والمخرج والمؤلف والمنتج أتكنسون يحمل مسيرة تليفزيونية وسينمائية عامرة بدأت ١٩٧٩ من الصفر.الكفاح له احترامه وهذا الرجل فنان مكافح، يملك الدأب والصبر والحماس والذكاء لاتخاذ ثلاث خطوات هامة.. أولا - قراءته الواقعية لقدراته الشخصية من ناحية المبدأ. ثانيا - قدرته على تطويرها بالخبرة والعلم وقوة الملاحظة وبعد النظر. ثالثا - شجاعته الواضحة وطموحه القوى وإصراره العزيز على خدمة نفسه بنفسه بتوظيف موهبته فى التأليف، حتى لو اقتصر الأمر على مجرد رسم الشخصيات وترك مهمة كتابة السيناريو لغيره مثل رفيق دربه الشهير ريتشارد كيرتس.

كثير من الفنانين يقدرون جدا الجائزة القادمة من الجمهور بصفة خاصة.. فالمتلقى يعرف الفنان كفرد خلف الشاشة من ناحية، بينما يعرف الفنان المتلقى كصيغة جمعية خلف الشاشة من الناحية الأخرى. والفنان الناجح يحرص على ترك ميراث فخم ضخم على جناح بصمة تميزه وتخلده عند الجمهور فى حياته لحظات وبعد رحيله سنوات، بصمة مثل صكوك الغفران المضمونة تمنح الوجود معنى وقيمة. على قلة جوائز روان أتكنسون رشحه الجمهور لجائزة أفضل ممثل عن فيلمه "جونى الإنجليزى/Jonny English" ٢٠٠٣ فى منافسات الأفلام الأوروبية، بدون وساطة ولا مصلحة ولا انتظار مقابل على الإطلاق.. هذه الأسباب العادلة القادمة من الجمهور الباحث عن متعة تمنح إنسانيته علامة تنير أرشيف ذكرياته الدائمة، هى التى يستوعبها روان أتكنسون جيدا ليداعب مشاهديه ويبهرهم بشخصية الرجل الإنجليزى مستر بين/Mr. Bean فى التليفزيون ثم السينما بفيلميه "مستر بين" ١٩٩٧ و"إجازة مستر بين/Mr. Bean's Holiday" ٢٠٠٧، والاثنان حققا إيرادات هائلة.

مغامرة خطرة أن تلقى الفيلم كله على عاتق شخصية واحدة، ومغامرة أخطر أن تتصدر هذه الشخصية اسم الفيلم فتتحمل المسئولية كاملة أيا كانت. إن الثقة بالنفس والثبات على المبدأ والرغبة فى الارتقاء لمكانة أكبر لهم ثمن غال.. بعيدا عن كل أعمال روان أتكنسون سنتوقف بالتحليل الموجز جدا أمام الخطوط العامة لشخصية المواطن الإنجليزى مستر بين، المتربعة على عرش ذاكرة

المتفرج بكل ارتياح وانبساط وإحساس بدفء الوطن، بناء علـى التقبـل والتعـايش التـام مـع الأداء الكاريكـاتيرى المبـالغ فيـه للممثـل، المخـتلط بمـزيج مـن كوميـديا الفودفيل وكوميديا الفارس بنسب معتدلة، تخاطب الكثيـر مـن العقليـات والأذواق فى المواقف المختلفة وأحيانا فى نفس الموقف. ربما يكـون الممـثلان الشـهيران إيدى ميرفى وجيم كارى ينتهجان المبالغة فـى الأداء أيضـا، لكـن هـذا مـن ناحيـة تشـابه الأسـماء والعناوين، مع اختلاف التفاصيل والبناء العـام والقـدرات الشخصـية المتباينة عند ثلاثى الفنانين.

من أهم معطيات شخصـية مسـتر بـين أنهـا تحمـل تركيبـة داخليـة سـينمائية جميلة سـهلة جدا وصعبة جدا.. نحن من الناحية الاجتماعية لا نعـرف عنـه شـيئا، ومن الناحية الاقتصادية نجده أغلب الظن مفلسا بجدارة، لكنه فى المقابل يحمل جيوبا ممتلئة عن آخرهـا بفيضـانات هائلـة مـن المشـاعر الإنسـانية النبيلـة ورقـة القلب المتناهية فى جوهره الصـادق الحقيقـى. إن السـيد بـين رجـل طيـب ربمـا يكون القـدر اسـتعجل طفولتـه لتكبـر قبـل الأوان، وربمـا يكـون اسـتعجل سـذاجته لتطرح سـلسـلة مشـاكل لم ولن تنتهى قبل الأوان، لكننـا فـى النهايـة لا نملـك إلا أن نتعامل معه وليس غيره.. إما عن سماحة وتكبير عقل اعترافا منـا بطيبـة قلبـه وشـقاوته الصبيانية التى تسبقه فى كل مكان، وإما بالإكراه والأمـر لله اعترافـا منـا بضيق أفـق تفكيـره بطبيعتـه ومشـاكله، التـى تشـرف أى مكـان يضـع قدمـه فيـه لتمحـو معالمـه. هـو أطـول طفـل فـى العـالم يحمـل ملامـح جـادة، يرتـدى بدلـة كلاسـيكية كاملة كتقليـد إنجليـزى معـروف، ولا يجـرؤ أى عاقـل أو مُـنجِّم أو أفضـل عشرة كتاب سيناريو فى العالم على توقع ما يفكر فيه مسـتر بـين ولا حتـى أيـن سـينظر ومتى سيلتفت؟؟ بهذا نكون قد وصلنا إلـى أهـم الأسـس الناجحـة التـى يقـوم عليهـا نجـاح هـذه الشخصـية عنـد كـل أفـراد العائلـة بمختلـف المرجعيـات والتوجهات، وهى امتلاكه روحا إنسـانية شـمولية لهـا لـون واحـد، وعقليـة متحـررة تحركه لا لون لها أساسـا توجهه لاقتـراح حلـول عبقريـة، لا نجـدها ولا نتقبلهـا بـلا منطق منضبط إلا فى أفلام الرسـوم المتحركة وحلولها المبتكرة. كل مهمـة البطـل الإنجليزى إيقاظ خيالنا الواسـع ودغدغة فطرتنا الأصـلية فيمـا قبـل مرحلـة التلـوث، لنتفاعل ونضحك معـه بمنتهـى الأمـان والثقـة والتعـاطف، حـاملين كـل مسـوغات الغفران الجاهز المسبق لأفعاله الجبارة. تماما مثلما نتفاعل ونصدق الفـأر الصـغير فى مغامرات "توم وجيرى" الشـهيرة، وهو يستخدم المظلة كتجويف ومخبأ له مـن القط الكبير، ثم يقلبها لتصبح يـدها الطويلـة عـامود مطـافىء ينزلـق فوقـه ليهـرب وهكذا إلى الأبد..

برغم القدرات الهائلة لروان أتكنسـون، فإنه لم يخجل من تلقى دروس متقدمـة فى فن البانتوميم أى التمثيـل الصـامت ليقـوم ببطولـة فـيلم "إجـازة مسـتر بـين" تقريبا بلا كلمة واحدة، مع أنه خبير أصيل فى هذا المجال، ويختزن قـدرات مخيفـة على التحكم فى عضلات وجهه وكل أنحاء جسـده مثـل خامـة الصلصـال، ليشـكل منها ما يشـاء من أيقونات وتكوينات وعلامات. لم يكتف أتكنسـون بالتدريبات الفنيـة البحتة على يد المحترفين، بـل راح يراقـب الخطـب السياسـية لمارجريـت تاتشـر على سبيل المثال وأخضعها لدراسـات متأنية، وبـدأ يـدون متـى تسترسـل ومتـى تقف وكيف تضغط على كلمـة بعينهـا ولمـاذا، وكـل مـا نتخيلـه مـن تفاصـيل فنـون

التقطيع والإلقاء بقوة ملاحظة متناهية. الطفل الذكى هو من يحتفظ بمواصفات نبوغه وضمانات حب الناس له إلى الأبد، ليظل البطل المرغوب المحبوب فى عيون مختلف الأجيال مهما فعل من مقالب ساخنة! (٦٤٧)

## " سبق صحفى/Scoop"

## كل الأسرار تتقابل على ورقة كوتشينة!

بعدما نجحت الأمريكية سكارليت جوهانسون فى أدائها لشخصيتها الصعبة فى فيلم "الرغبة المدمرة/Match Point" ٢٠٠٥ مع المخرج الأمريكى وودى آلان، كافأها هو بكتابة وإخراج الفيلم البريطانى الأمريكى "سبق صحفى/Scoop" ٢٠٠٦ من أجلها، ثم ضاعف المكافأة وأغدق عليها من عبق خبرة السنين بلعب البطولة الثالثة أمامها فى هذا الفيلم الممتع الماكر..

قدم وودى نسيجا دراميا بصريا متشابكا كلعبة الأبواب السحرية، كلما فتحت واحدا لتصل تكتشف أن بابا آخر سيتسلمك وهكذا.. للمرة الثانية يقتحم المخرج المجتمع الإنجليزى ويخترق باطن الطبقة الأرستقراطية السلطوية وأقام منظومة الفيلم على أسس هامة هى.. منهج الصراع الدرامى الدائرى، التخلص من عبء الحدث باعتباره تكئة لعالم مختف وراء الستار، إزاحة الحجب بالتدريج لإعلان المغزى الدرامى الحقيقى العميق، انتهاج لغة كوميديا جذابة رشيقة بمنطق كوميديا الشخصية وبعض الفارس، تحقيق فرضيات فانتازيا بسيطة تبحث عن مصداقيتها فى نتائجها المتولدة عنها، انتظام علاقات درامية لشخصيات قليلة لخلق مجتمع شبه منعزل، مكتظ بالرموز والعلامات والدلالات والإحالات كيفا، والتحقيق فى جريمة قتل فى الخارج كعنوان مخادع. أما الهدف فهو التحقيق فى مقومات النفس البشرية وطبائعها ونتائج اختباراتها..

عبر مشاهد قليلة وضع المخرج كل العربات أمام كل الخيول وتركها تتخبط باستمتاع وفكاهة.. فقد وصلت إلى لندن الصحافية الأمريكية الطالبة سوندرا (سكارليت جوهانسون) بحثا عن سبق صحفى لم يتم، وعندما حضرت هى وصديقتها الإنجليزية فيفيان (رومولا جاراى) عرض الساحر الأمريكى سيد ووترمان (وودى آلان) المتخصص فى ورق الكوتشينة ودخلت صندوقا مغلقا لتختفى وتعود، ظهرت لها روح الصحفى البارع الراحل جو سترومبل (أيان مكشين)، ليخبرها أن رجل الأعمال الشاب الوسيم بيتر (الأسترالى هيو جاكمان) ابن اللورد الإنجليزى العتيق هو القاتل المرتبط بورقة الكوتشينة كعلامة بارزة لتوالى تساقط ضحاياه العاهرات. بمجرد ما تم تنفيذ الشق المهم من نقطتى الانطلاق والتحول الدراميتين، تفرغ الفيلم لتتبع العلاقة التى نشأت بين سوندرا باسمها المستعار والسيد بيتر بشخصيته المستعارة الآن قبل اكتشاف الحقيقة.

كل ما سبق ليس أحداثا بل جزيئات صغيرة مضللة ظاهريا لو تعاملنا معها كهدف؛ لأنها كما ذكرنا تكئات ووسيلة لبلوغ مستوى أعلى من التأويلات الفكرية.. هذا ما حاول إيهامنا به المخرج عبر مشاهد بسيطة بصريا، تعاملت معها كاميرات

ريمى أديفارازن بخطوط مسـتقيمة صـريحة وكـادرات متوسـطة مسـالمة وزوايـا لا تنبىء بالخداع، مع التركيز على ثلاثـى الشخصـيات لتحديـد موضـع اتـزان الكـادر، وتحاور معها مونتاج أليسا ليبسلتر بقطعات سلسـة هادئـة تغـزل خيطـا لتسـلمه لأخـر. ثـم بـدأت الخلخلـة مـع مقابلـة سـوندرا للشـبح فـى الصـندوق، ولـم يهـتم المخرج بارتعادها بقدر تعامله مـع المشـهد كمفتـاح درامـى لقطـع الطريـق علـى المنهج السـابق، لينتقل إلى حالة التوازى والتعاقب والتنـاقض بـين معتقـدات كـل فريق. وراح يقدم أوراقه فى تطبيق منهج الصراع الدرامى الدائرى ومعادلته بصريا، عندما ترك سـوندرا المندهشـة تلف حول نفسـها فـى الصـندوق بحثـا عـن الشـبح كوجود، لتجسـيد لحالة فوران الفضول ودوائره داخلها. فى مرحلة إقناعهـا للسـاحر بما شـاهدته اتسعت الدوائر بعدما أنابت حركة الكاميرا عن الممثلة، وبدأ المونتـاج يشحذ همتـه لإعـلان تمـرد توقيتـات القطـع لصـنع المفاجـآت المتنوعـة مـن قلـب مطاردات لعبة "العسكر والحرامية" علـى مسـتوى أنيق.

بدأت المرحلة المثيرة مع ادعاء سوندرا أن الساحر والدها ليرافقها بغرض توليد الكوميديا ودفع الخيوط، ويلعب المخرج بذكاء لعبة تبادل المواقع لتتغير وجهـة نظـر الكاميرا الحائرة والمونتاج الديموقراطى حسـب التيار.. بعدما كان السـاحر وصندوق لعبته هو حلقة الاتصال بين العالم الواقعى والعالم الغيبى، أصبحت سـوندرا هـى حلقة الاتصال بين العالمين السـلمى والإجرامى، الطبقة المتعالية وعامة الشـعب الإنجليزى، المجتمع البريطانى وممثلى المجتمع الأمريكى. وبعدما كانت سـوندرا تؤمن أن بيتر هو القاتل والسـاحر يعترض بشـدة، انقلبت الآيـة بعـدما وقعـت الفتـاة فى محظور الحب وانحرفت وجهة نظرها وتفسـيراتها وفق هواها.. وبعـدما أوهمنـا المخرج أن مهمتنا هى البحث عن القاتل المحترف، اتضح أن المختل المجهول لـم يكن هدفنا أصلا! فقد تبادل مكانه مع ابن اللورد وأصـبح هـو الضـحية، بعـدما درس بيتر أسـلوبه وارتكب جريمة قتل مطابقة له ليلصقها به فى الطريق.. بعدما ظهـرت سوندرا فى البداية كضحية غريقـة لتتعـرف علـى بيتـر، انقلبـت فـى النهايـة إلـى منقذة بارعة لنفسـها ولمهنتها وللمجتمـع، وحـل المنقـذ الأول محلهـا وغـرق فـى شبر ماء بعد اكتشاف جريمته..

تتظاهر صورة وودى آلان بالهدوء والزهد فى اسـتعراض إمكاناتهـا التقنيـة، لكـن بعد تحليل النسيج الدرامى سندرك أن قيمـة الكـادر تكمـن فـى اسـتجماع نقـاط صغيرة للغاية كعلامات دينامية رمزية تحمل دلالات مكثفة وإحالات متواليـة. أطـرف مـا فـى الفـيلم هـو توظيـف المخـرج لموسـيقى إدوارد جـريج وشـتراوس وتشايكوفسـكى الكلاسـيكية لمعانقـة الأجـواء الإنجليزيـة الأرسـتقراطية كخطـوط متوازية، ثم ضربها فى مقتل عندما وظفها بكل آنفتها وسـعادتها كخلفيـة كوميـديا سـوداء سـاخرة لمشـهد شـك قاتل وانتظـار المـوت مـثلا. بـنفس موقـف المفارقـات الكوميدية سـارت ألوان مصممة الديكور فيليبـا هـارت مـع مشـرف مـؤثرات المرئيـة ريتشـارد سـتامرز علـى درب الإبـداع المحسـوس بخفـة. بينمـا تفـرغ وودى آلان الممثل لإرباك الكتل الإنجليزية الجامدة بملابسـه الأمريكية المزركشـة بشخصـيته الغريبة وأفكاره الفجائية وألفاظه التلقائية التى تحـرج سـوندرا بعنـف، راح كمؤلـف ومخرج يسـتكمل منهج الصراع الدائرى لنعود من حيث بدأنا، أى مـن العـالم الآخـر على المركـب التـى تحمـل المـوتى.. الآن أضـيف السـاحر إلـى الركـاب الـراحلين

ليزامل السيدة الضحية مصدر معلومات الصحفى الراحل، بعدما لقى مصرعه وانتهت مهمته معنويا بإنقاذ سوندرا، ليحقق المستوى الأبعد من الرحلة الذاتية الداخلية والبعد الغيبى.. مع كامل احترامه للموت ظل الساحر يلاعب زملائه المتوفين الكوتشينة فى الآخرة، وسط الضباب والضوء الشاحب الهادىء الكافى لتسيير المركب وتحميل ركاب آخرين فى الطريق.. (٦٤٨)

**"حريف كرة/She's The Man"**

**سوء تفاهم يجمع العاشقين فى صورة واحدة**

هو لم يكن هو، هى لم تكن هى، لم يكن أى أحد مثلما تصور الآخر، لم يصبح أى أحد مثلما تخيل الآخر.. حسبة برما مستعصية على الحل، لكن يبدو أن وجه الصورة عالم وخلف الصورة عالم مختلف تماما مزدحم بالأسرار المضحكة..

إذا لم تكن هذه الكلمات مفهومة بما يكفى، فلا يهم.. الأبطال أنفسهم لم يفهموا ما حدث إلا بعد عناء كبير، حيث استنفذوا جهدا شاقا جدا فى الاستيعاب، وأمضوا لحظات غير قصيرة يرسموا غلهم على هيئة فمهم المفتوح على مصراعيه من الدهشة كبوابة المدينة الضخمة التى نسى حراسها غلقها من كل ناحية.. كل هذه اللخبطة بسبب سوء تفاهم صغير أدى إلى حجب كل الأسرار بالتدريج، ثم كشف كل الأسرار دفعة واحدة بلغة الكوميديا الممتعة، لهذا حقق الفيلم الأمريكى "حريف كرة/She's The Man" ٢٠٠٦ إخراج السيناريست والمنتج الأمريكى آندى فيكمان فى ثانى أفلامه السينمائية إيرادات كبيرة، وفاز بجائزة أفضل ممثل فى عيون المراهقين لتشاننج تاتوم. استمد هذا الفيلم شهرته من مبدأ استلهامه لمسرحية "الليلة الثانية عشرة" للمؤلف الإنجليزى الأشهر وليام شكسبير، التى من المرجح أنه كتبها ما بين عامى ١٦٠٠ و١٦٠١، وقد تحول هذا النص إلى عدد كبير من الأفلام السينمائية على مستوى السينما الأمريكية وحدها بخلاف بقية الاستلهامات بجنسيات مختلفة. بالطبع حدثت الكثير من التغيرات الاضطرارية فى المعالجة العصرية الحالية، لكن دون المساس بالخطوط الرئيسية للصراع الدرامى، بل إن الفيلم يفتخر بهذا الاستلهام حتى أنه تصرف ببساطة فى اسم بطل المسرحية الدوق أورزينو. من هنا خلع لقب "دوق" عن بطله حيث لا يوجد دوقات هذه الأيام، وحوله إلى طالب جامعى ولاعب كرة بارع وزعيم لمجموعته باسم دوك أورزينو، وبالطبع الاسم الإنجليزى نطقه واحد فى الحالتين بخلاف اللغة العربية.. لكن إذا ظللنا نبحث عن مواطن الاتفاق والاختلاف بين العرض المسرحى وبين المعالجة السينمائية الحديثة خطوة بخطوة، فلن ننتهى. كما أن المقال سيتجه اتجاها مختلفا تماما فيما يصل إلى شبه دراسة مسرحية/سينمائية منفصلة. لذلك سنكتفى بالإشارات الطفيفة جدا بين الأصل والفرع وقت اللزوم، علما بأن الفيلم يتباهى كثيرا بالمصدر الأصلى، حتى أنه استخدم إحدى عبارات شكسبير الشهيرة صراحة من باب الاحترام والأمانة، وتوظيف ثروة البلاغة الشكسبيرية لصالحه فى الوقت المناسب لتزيده نجاحا على نجاح..

كما يعتبر هذا الفيلم شبه إعادة لا نستطيع تجاهلها للفيلم الأمريكى "رجل

واحد فقط/Just One Of The Guys" ١٩٨٥ إخراج ليزا جوتليب، وقد لعب بطولته جويس هايسر كلايتون رونر. وفيه أرادت الطالبة الجميلة الصغيرة تيرى جريفيث إثبات موهبتها الصحافية، عندما اعتقدت أن مدرسها يفضل عليها الرجال كنوع من العنصرية الظالمة. فما كان منها إلا أن تنكرت فى زى رجل وذهبت للالتحاق بمدرسة الأولاد، لتجد نفسها هناك فى عالم مختلف تماما.. أما الآن فلنترك تيرى جانبا ونركز على فيلمنا الحالى"حريف كرة" أو "إنها رجل" طبقا للترجمة الحرفية الدقيقة، وعلى بطلته الجميلة فيولا التى تنكرت أيضا فى زى رجل لأسباب مختلفة لكن لتحقيق نفس الأهداف تقريبا..

شعار الفيلم الوحيد المستمر معه طوال الوقت هو إحراز هدف بأقل عدد ممكن من النقلات وإسعاد كل الجماهير تشجيعا للعبة الحلوة بمنتهى الروح الرياضية، مع الاحتفاظ بحق كل فرد فى إثبات ولاءه الكبير لناديه.. هذه العبارات ليست اقتباسا من عالم كرة القدم ولا قياسا. إن القصة التى كتبها إيوان ليزلى وشارك الثنائى كارين ماكولا لوتز وكريستين سميث فى كتابة السيناريو لها تدور بالفعل عن مباريات كرة القدم، مع الأخذ فى الاعتبار التعامل مع التأويلات الدرامية بمنطق المستويات المتعددة التى تحيلنا إلى ملعب المستطيل الأخضر، وإلى ملعب الحياة أيضا بكل ما يدور فيهما من صراعات ممتدة، تبدأ هنا لتنتهى هناك والعكس صحيح.. أول مشهد قدمه لنا المخرج آندى فيكمان الذى يملك حسا كوميديا عاليا، هى مباراة كرة قدم قوية على الشاطىء تتألق فيها بطلة الفريق والفيلم أيضا الشابة الجميلة الطالبة فيولا (أماندا باينس)، بوصفها تمتلك مهارات راقية فى لعبة كرة القدم التى تعشقها بجنون واستمتاع صادق.. بعد فاصل من المهارات والترقيص واستعراض العضلات تدخل المخرج هو الآخر مع فريق عمله لتقديم شو فنى.. هنا ظلت الكاميرات المتحررة لمدير التصوير جريج جاردنر تحاور وتناور وتشارك فى الصيحات والقفزات من أقرب نقطة لأقدام اللاعبين، ودخل معها مونتاج مايكل جابلو فى فاصل آخر من القطعات التى تؤكد الإيقاع الكوميدى للفيلم، والسرعة فى التصرفات وردود الأفعال طالما أن الهدف دائما إحراز هدف وتحقيق الفوز الذى يجلب السعادة لصاحبه ويؤكد وجوده ومهارته. وقد انتظمت رشاقة المونتاج كل الفوضى والمرح المتولدين من ممارسة كرة القدم على الشاطىء بلا قيود صارمة أو أرضية مستوية، يسهل معها توقع المسارات والاتجاهات والسقطات وكل ما يحدث فى هذا العالم المنطلق بأقصى سرعة، والكل يجرى وراء كرة مسكينة واحدة حائرة فى إرضاء أى طرف على حساب الآخر. من البداية أدركنا أن الجمل الموسيقية للمؤلف ناثان وانج التى تستوعب كل حماس الشباب والبراءة فى عالم المسئولية المحدودة، ستشكل دويتو مهاريا مع شريط الصوت الذكى تحت إشراف المخرج بالطبع؛ لأن صخب هذا العالم وصيحاته ومؤثراته وصرخاته حتى ألفاظه القبيحة هى جزء أصيل من رسم هذه الصورة بكل بريقها وخصوصيتها وقدرتها على تفريغ الشحنات داخلها..

فى السياق التالى مباشرة بدأنا نتعرف على الحياة العاطفية المستقرة حتى الآن للفتاة الجميلة فيولا، التى تقع فى غرام زميلها جوستين (روبرت هوفمان) أحد أهم لاعبى فريق الكرة بالجامعة بصفته الكابتن وحارس المرمى الأمين.. هنا استغل المخرج هذه الهدنة العاطفية القليلة ليمنح فريق عمله وقتا مستقطعا يستحقونه بعد الفاصل الأول، واحتوت الكادرات اللقطات المتوسطة الناعمة تحت إضاءة الشمس الساطعة، واقتنع المونتاج بعدم التدخل ولو لحظات قليلة ليترك

الفرصة للمتلقى لطبع الصورة الذهنية الأساسية للبطلين، ويقترب منهما قدر الإمكان بإيحاءات مطمئنة متخففة من مقالب الحياة إلى الآن..

ثم جاءت نقطة الانطلاق الدرامية عندما صدر قرار بحل فريق سيدات كرة القدم والاكتفاء بفريق الرجال، لتتلقى فيولا صدمة قاتلة فى عز الاطمئنان السابق يضرب هوايتها فى مقتل، ثم تتبعها بصدمة عاطفية أخرى عندما تخلى حبيبها عنها واتضح أنه كاذب، وأنه لا يحبها بصدق كما تتصور طالما أنه لا يقدر مشاعرها، ليصبح مثل غيره فى نظرها أحد المتعصبين إلى عالم الرجال الذكورى بلا أى سبب.. بقدر ما اتخذت فيولا قرار قطع العلاقة أمام الجميع بمنتهى البساطة والثقة والقوة دون ذرف دمعة واحدة، بقدر ما تشجعت على اتخاذ القرار الجرىء لتحل محل شقيقها التوءم سيباشتيان (جيمس كيركيان) فى كليته وحجرته وكل شىء، كى تنضم إلى فريق كرة القدم الذى سيلاقى فريقها السابق عندما كانت فيولا.. وقد انحلت المشكلة من تلقاء نفسها عندما سافر شقيقها سرا إلى لندن لممارسة هوايته الموسيقية هناك دون إخبار والديه المطلقين، وهى ميزة استغلها الاثنان ليعيشا على حريتهما فى حدود البحث عن الاستقلالية.. نتوقف هنا لحظة واحدة فى إطار تحليل الصراع الدرامى لنجد أن اتخاذ فيولا هذا القرار الجرىء يتسق تماما مع تركيبتها الدرامية بصفتها نجمة فريق كرة القدم النسائى، وزعيمته المحبوبة القادرة على اتخاذ القرارات المصيرية الصعبة على المستطيل الأخضر. ولأنها لا تعانى من الشخصية المزدوجة، كان من الطبيعى أن تمتد معها طبيعتها إلى ملعب الحياة العام دون خوف أو رهبة أو تراجع، مع إتاحة الفرصة لمكونات الأنوثة الطبيعية فى الإعلان عن نفسها، مثل القليل من الارتباك والتردد كى لا تفقد فيولا عالمها الحقيقى. هى ذاهبة فى مغامرة مثيرة لتجد نفسها أكثر داخل هوايتها وليس لتفقد هويتها مطلقا.. كل ما كانت تعانى منه فيولا دون وعى منها هو عدم انتقال طبائع الأنوثة من داخلها إلى خارجها فيما يتناسب مع ملابسها، وهو ما أصاب والدتها المرحة بحالة من الهستريا المستمرة.. وقد قدم السيناريو مع المخرج تبريرا مقنعا تماما لاحتمالية نجاح المغامرة القادمة ببساطة متناهية، عندما أخطأت مونيك (ألكسندرا بريكنريدج) حبيبة سيباشتيان نفسها وخلطت بينه وبين فيولا التى كانت تخبىء شعرها الطويل تحت الكاب. يعنى كل شىء ممكن..

ثم جاءت نقطة التحول بمساعدة باول أنطونيو (جوناثان سادويسكى) صديق فيولا فى منحها الماكياج المناسب، لتنقلب مؤقتا من فتاة جميلة إلى رجل جميل أثار شكوك الطلاب من حوله بالتأكيد.. مع منحها بعض الإرشادات الهامة فى طريقة الكلام والألفاظ المستخدمة المعتادة فى عالم الرجال وأسلوب السير، والأهم من ذلك تزويدها باحتياطات قوية جدا لإخفاء أنوثتها الجميلة.. نحن الآن نتعامل مع سيباشتيان حاليا وفيولا سابقا، وبالطبع تم منح المتلقى أعلى ميزة من مميزات الاستمتاع والتفوق؛ لأنه وحده يعرف السر مع فيولا دون سواه، ويستمتع بمشاهدة الجميع يخلطون كل الأمور فى وقت واحد، ويضحك مع الجميع فى المطبات الضاحكة بصفته الطرف الوحيد، الذى يدرك المعانى المزدوجة لحوارات هذا الفيلم الذكية المضحكة. نتذكر هنا المنهج البصرى للمخرج فى أول مشاهد كرة القدم على الشاطىء كما أوضحنا، وسنجده يتكرر مع دخول فيولا عالم جامعة شقيقها، مع الفارق أن المباراة هذه المرة جدية ومن طرف واحد أى فيولا بصفتها الوحيدة التى تعرف الحقيقة؛ لأنها صاحبتها. فقد كانت

الفتاة سابقا والفتى حاليا تحاول جاهدة المرور من كل فريق الذكور أمامها الذى زاد عدده جدا، وزادت مفاجآته التى لم تتوقعها؛ لأن مفاجآت عالم الفتيات تأتى بشكل وإيقاع وفكر مختلف تماما. لهذا من الطبيعى ألا تسير فيولا فى خط مسقيم صريح شجاع؛ فانهمكت فى مراوغة كل ما يواجهها بتمويهات جسدية مرنة مكتسبة من رشاقتها الطبيعية وسرعة ردود أفعالها التى أشرنا إليها من البداية. ومعها راحت الكاميرات ترافقها من باب التعاطف، لكن دون أن تفقد لعبة المراوغة فلاحقتها بمنطق الرقابة رجل لرجل أمامها وخلفها ومن كل الجوانب المختلفة. فى ظل مونتاج منضبط بشكل كبير لتحقيق مباغتات مضحكة غير متوقعة، بسبب التغييرات المستمرة والفكر المتجدد والاختلاف الطبيعى بين كل زميل وآخر. مرة أخرى تظهر قيمة شريط الصوت التلقائى الذى يحيى هذا العالم بكل فطرته، ويستعرضه كصفحات كتاب حياتى معلق فى الهواء، ليقرأ عنوان كل صفحة وينتقل إلى ما بعدها مباشرة وهكذا.. أخيرا هدأ الفريق الجماعى خلف الكاميرا بقيادة المخرج، ولم يتركوا فيولا إلا بعد الاطمئنان عليها أنها وصلت بسلامة الله إلى أرض الحجرة المغلقة، الممتلئة عن آخرها بنماذج مصغرة من العالم الخارجى الذى تركته وراءها من لحظة واحدة، وكأننا دخلنا فى دائرة درامية حلزونية لن نخرج منها أبدا..

نتج عن مغامرة تبادل الأدوار دخول سيباشيان/فيولا فى فريق كرة القدم، ومن حسن حظها أن دوك أورزينو (تشاننج تاتوم) هو كابتن الفريق؛ فاتفقا أن يدربها أكثر على اللعب مقابل مساعدته على التقريب بينه وبين أوليفيا (لاورا رامسى) التى يحبها منذ ثلاث سنوات دون أن ينطق بكلمة واحدة.. وأخيرا ينتج سوء التفاهم عن وقوع فيولا فى حب رفيقها فى الحجرة دوك، ووقوع أوليفيا فى حب فيولا أو سيباشتيان، ليعود الشقيق الحقيقى مبكرا ويجد حبيبة جاهزة فى انتظاره دون أن يبذل أى مجهود يذكر؛ والدنيا حظوظ!! من السهل توقع مبدأ حدوث الكثير من المغامرات القصيرة المضحكة فى كل مكان، لكن تظل مجموعة مشاهد تنقل البطلة فيولا بين شخصيتها الحقيقية والمنتحلة عدة مرات فى حفل ملاهى الأطفال علنا من أجمل وأقوى مشاهد هذا الفيلم من ناحية الأداء التمثيلى وهارمونى كل فريق العمل خلف الكاميرا.. لم يكتف الفيلم بتتبع خيوط الصراع الدرامى الرئيسى؛ فأنشأ عددا من الخيوط الدرامية الفرعية موظفا بعض الشخصيات الكاريكاتيرية لزيادة جرعات الضحك، مثل والدة فيولا والطالب الأسمر توبى (براندون جاى ماكلارين) الذى لم يخجل أخيرا فى إعلان حبه لزميلته يونيس (إميلى بيركنز)، وهناك أيضا مدير المدرسة العجيب الذى يقدم فى كل لقطة فاصلا قصيرا قويا من الكوميديا النابعة من تركيبته المتحررة ولسانه الذى يتفوه بألفاظ وأفكار غريبة لا محل لها من الإعراب.. لو بذلت مصممة الملابس كاتيا ستانو ومصممة الديكور دومينيك فوكيه-لوميتر جهدا أكبر فى المشاركة الإيجابية لتوليد الكوميديا، لما توقف الجمهور عن الضحك طوال الوقت رغم بساطة الفيلم الملىء بالأغواره الإنسانية العميقة المخبئة بعناية وذكاء خلف المرمى..(٦٤٩)

## "العودة/Volver"

## رحلات عودة مدهشة بلا بداية ولا نهاية!

"هل تذكرين عندما كنت أغني هذه الأغنية؟" لكن كيف تتذكر ابنتها وهى لم تسمعها تغنى أبدا! اندهشت الأم من نفسها.. لقد نسيت أنها كانت تغنى، كانت ترقص، نسيت أنها كانت تعيش يوما ما؟!

منظومة علاقات إنسانية حريرية منكسرة بلا بداية ولا نهاية ولا حدود ولا قواعد، تعتبر من أهم أسس النجاح الهائل للفيلم الإسبانى "العودة /Volver" ٢٠٠٦ سيناريو وإخراج الإسبانى بيدرو ألميدوفار. نال الفيلم تسع جوائز منها جائزتا أفضل سيناريو وأفضل جمع نسائى للممثلات بمهرجان كان قبل الماضى، ورشح لثمانى جوائز منها أفضل فيلم أجنبى فى جوائز الأفلام البريطانية المستقلة، مما يحيلنا إلى الدقة الفائقة فى اختيار الممثلة المناسبة للدور، وقدرة ألميدوفار على تجسيد خياله بالصورة والصوت بالترتيب، وموهبته فى استخلاص طاقات فريق العمل لتقديم فن مدهش قلما نشاهده..

كى لا تختلط الأوراق ونضل الطريق وراء مغزى الحبكة الدرامية المترامية، علينا أن ندقق النظر بعناية فى تصميم تشكيلات وألوان التترات؛ لأنها من أهم وأفضل الوسائل التى يقدم بها المخرج فيلمه الممتع المؤثر.. بما أن اسم الفيلم هو "العودة"،هذا يعنى أن هناك رحلة ما قبل العودة لم نلحقها، أى أن الإياب لابد أن يسبقه ذهاب. لهذا ركز المخرج فى تصميم تتراته على مجموعة خطوط هندسية خلف الأسماء تلتقى فرديا وجمعيا عند نقطة واحدة، لكن وعد اللقاء هو نفسه هو نفسه وعد الفراق، إذ سرعان ما تنسحب الخيوط وتتحلل التشكيلات لتنشغل بتكوين علاقات أخرى مع شبكة أخرى، ويفر الخط الهندسى من عالمه الضيق بالتضامن مع أشباهه من الخطوط. وتسبح هذه الكتلة المنسوجة على خلفيات إما داكنة بشكل لافت للنظر، وإما براقة جدا تزغلل العين بألوانها الحارة الساخنة لتلحق بسرب شكيلات أخرى من الورود المتناثرة بمهارة؛ وعن حرارة الروح الإسبانية لا تسل..

من هنا بنى ألميدوفار مظلة درامية ماراثونية لمحطة إنسانية عامة تحتضن كل البشر، وأطلق من داخلها عدة قطارات صغيرة منهمكة فى رحلات متعددة تسلم بعضها البعض، عبر تحويلات مرسومة بعناية وانضباط دون التوقف عند رحلة بعينها، لتصبح نقطة الوصول من عالم سابق هى نفسها نقطة الانطلاق إلى عالم قادم مرتبط بما قبله وهكذا.. فقد وظف المخرج المشهد الافتتاحى الذى اجتمعت فيه رايموندا (بينيلوبى كروز) مع ابنتها الوحيدة والمراهقة الصغيرة باولا (يوحنا كوبو) وشقيقتها مصففة الشعر سوليا (لولا دوينياس) فى المقابر لنثر الزهور، لينثر فى أوصاله علامات جمالية حية من قلب هذا المكان القاتم، لتكون هذه المشاركة الجماعية فى فعل واحد هى نهاية الرحلة التى قام بها الثلاثى من المدينة إلى القرية الإسبانية الصغيرة، ثم بداية الرحلة الداخلية لمقابلة الخالة العجوز باولا (كوس لامبريافى) وجارتها الوفية أوجستينا (بلانكا بورتيو) صديقة رايموندا وسولى والتى ترعى العجوز بكل صدق وحنان. ثم دخلنا فى رحلة عودة إلى المدينة لنبدأ بالعكس رحلة ذهاب جديدة لنتعرف على زوج

رايموندا باكو (أنطونيو دى لا تورري) المقزز العاطل حاليا، والذى لقى مصرعه بعد قليل على يد ابنته بعدما حاول الاعتداء عليها.. من أزمة سير الأم الباكية وابنتها المصدومة فى طريق اللاعودة والتفكير فى مواجهة السجن والجريمة والجرح النفسى، إلى انفتاح باب آخر للارتداد للعودة إلى نقطة التوازن على الأقل قبل بلوغ الهاوية، عندما يترك إيميليو مطعمه أمانة فى عنق رايموندا التى تنتهزها فرصة لإخفاء الجثة، ولكسب بعض النقود أيضا فى خدمة فريق العمل السينمائى الضخم. من رحلة عودة الحياة إلى رحلة العودة إلى الموت فى دائرة مغلقة بسبب وصول خبر وفاة الخالة العجوز، عدنا جغرافياً مرة أخرى إلى القرية لكن بدون رايموندا المنشغلة الحزينة وبدون ابنتها، ومن هناك قفزنا خطوات فى رحلة عودة غيبية مفاجئة إلى عالم الأشباح، عندما تقابلت الشقيقة سوليا مع شبح والدتها الراحلة إيرين (كارمن ماورا)وارتمت فى أحضانها باقتناع.. وإذا بنا نلف حول أنفسنا فى دوامة أخرى لنعود إلى المدينة، لنتابع انطلاق رحلة إخفاء الشبح عن رايموندا بالتحديد دون سبب، وما إن نصل إلى لحظة ثبات واحدة حتى تقهقرنا إلى الماضى الأبعد كثيرا، لنكتشف بالفلاش باك السردى أن الأم إيرين ليست شبحا. وإنما اختفت عن قصد خوفا من البوليس بعدما انتقمت من زوجها ومن والدة جوستينا الخائنة بحرقهما معا، خاصة بعدما علمت من شقيقتها عبر الترحال بالحكى والإخبار داخل عالم الماضى الأبعد درجات أخرى، أن زوجها اغتصب ابنتها رايموندا دون علمها. والنتيجة المؤسفة أن باولا الصغيرة هى ابنة رايموندا وشقيقتها فى الوقت نفسه!

إلى هذا الحد دخل بنا المخرج فى دوامات درامية وكأننا فى سيرك للحياة، وقد تفنن مع مدير التصوير خوسيه لويس أكلين فى اختيار خلفيات المنظور لكل كادر ما بين المنغلق والموحى العائم والمنفتح قليلا والبراق على مصراعيه، مع استخلاص منتهى جمال المشاعر من منتهى قبح الحدث أو المكان والعكس صحيح.. على أنغام نقرات البيانو الحزين وتقاسيم الفيولين المنفرد الرقيق لألبرتو إجليسيوس لعب مونتاج خوسيه سلكيدو دورا فاعلا فى التحايل على كوكتيل الحالات المتقلبة، باستخدام القطعات الناعمة جدا أو الحادة جدا فجأة، ليسلم شعلة سياق كل مرحلة إلى الأخرى ذهابا وإيابا بهدوء، تماما مثل كل تصميمات ملابس سابين دجلير التى تحمل روح كل شخصية بما يلخص رحلتها تحت مظلة الروح الإسبانية الخالصة..

كادت رايموندا تعترف لوالدتها بجريمة ابنتها لتتحرر منها، لكن والدتها أجلت الاعتراف وحبست دموعها لتتفرغ لرعاية أوجستينا المريضة، لتعوضها عن انتقامها من والدتها ولترد لها جميل العناية بشقيقتها الراحلة العجوز. كما قالت إيرين لابنتها رايموندا: "ليس من المفترض أن تسيل الدموع من عينى الأشباح!"..(٦٥٠)

**خالد صالح**

**موهوب من العيار الثقيل**

هناك نوعية من الممثلين مثل وتد الخيمة.. ربما لا يراه المتفرج فى المقدمة، ربما لا يكون نجم شباك بمعنى الكلمة مثل غيره من أصحاب الوسامة والمرحلة

العمرية الأصغر.. لكن جرِّب أن تزحزحه من مكانه أو تستغنى عنه فى العمل، ستجد أن قلب الفيلم يهتز من داخله حتى لو لم يكن ترتيب اسمه الأول على التترات والإعلانات..

هذه النوعية من الممثلين قليلة فى كل زمن، وقليلة جدا فى هذا الزمن، لكنها على أى حال متوفرة طالما وجدنا ممثلا مثل الفنان خالد صالح.. قابله جمهور السينما منذ سنوات قليلة، أما جمهور المسرح المصرى فقابله منذ ما يزيد عن خمسة عشر عاما فى عدد كبير جدا من العروض على مختلف الاتجاهات وتنويع الشخصيات. نعود إلى تعبير "الوتد" الذى استخدمناه، وهو بالفعل ليس تشبيها بل وظيفة كل ممثل له ثقل يزرعه المنتج والمخرج باطمئنان كحجر أساس، ويبنى فوقه ما يروق له من أحداث جسام ومواقف درامية تصبح علامة الفيلم ككل. كثيرا ما يتعامل الجمهور مع النجم من زاوية واحدة بوصفه بطل الفيلم الوحيد، وقد تولد هذا المنظور الأحادى بفضل الإلحاح الإعلامى الذى يصل أحيانا إلى عمليات غسيل المخ المرتبة، فقط من أجل الطنطنة الإعلانية لصالح فلان بعينه دون بقية طاقم العمل، متناسين أن الفن السينمائى الذى يعنينا هنا عمل جماعى أولا وأخيرا؛ فنجوم الفن أنواع ودرجات وتصنيفات وخانات متعددة..

عرض وراء عرض على خشبة المسرح حتى استلفت انتباهنا هذا الممثل، وعلمت فيما بعد أنه خالد صالح صاحب الخبرة الكبيرة التى تخدم كيان العمل بالبرهان العملى، لما يملكه من حضور مؤثر وشخصية قيادية خفية وكاريزما سرقة عين وإحساس الجمهور. وتتجلى موهبته أكثر فى أداء الشخصيات الغريبة بسلاسة وعلم ووعى، تكتشف قدرته على التنويع فى الأداء عندما تشاهد عرضه المسرحى الواحد أكثر من مرة؛ لأنه غالبا ما يحاول التجديد والتجويد من منطلق تعامله مع الشخصية من منطقة الصداقة والإحياء بهدف الإبداع المتأنى، بعيدا عن رتابة عقلية الموظف التقليدية وركاكة مدعى الفن والنجومية من لا شىء.. ميزة خالد صالح أنه يشعر جيدا بمعنى الكلمة التى يقولها، وبموقعها من جملته هو، ثم من شخصيته، ثم من كل من حوله على مدار العمل ككل. كما أنه يملك حسا كوميديا ساخرا بطبقات متعددة حتى بلغ آفاق الكوميديا السوداء اللاذعة، كما وضح فى العرض المسرحى الصعب "راشومون" الذى عرض على مسرح الهناجر مثلا. وقد استمرت عنده ملكة الكوميديا فى بعض الأفلام التى قدمها، لكنها لم تتطور وظهرت على استحياء فى أعمال ضعيفة مثل "ميدو مشاكل" و"تيتو" و"حرب أطاليا" وغيرها. لكنها فى المقابل أعلنت عن نفسها بقوة مثلا فى فيلمى "خلِّى الدماغ صاحى" إخراج محمد أبو سيف وفيلم "أحلى الأوقات" إخراج هالة خليل، رغم ملحوظاتنا السلبية على الفيلمين فى حد ذاتهما. لكن الممثل القوى هو الذى يستطيع رفع مستوى المشهد ثم العمل ككل قدر ما يستطيع. وكلما وجد أمامه ممثلا على نفس الدرجة من الندية أو يفوقه قبل التحدى واجتهد أكثر وارتفعا معا. لهذا كان الثنائى المصرى الفقير من سكان الحارة الذى لعبه خالد أمام يسرية (هند صبرى) فى "أحلى الأوقات"، من أفضل مقاطع هذا الفيلم على الإطلاق وحدها دون البقية الباقية، حتى بالمقارنة لمشاهد كل منهما المنفصلة أو المتصلة مع الآخر وهو ما يؤكد جماعية الفن

السينمائى، إذا كان ذلك فى حاجة إلى تأكيد.. نضيف إلى ذلك الملامح المصرية ورزانة العقل والصوت الرخيم ووضوح مخارج الألفاظ ونطق اللغة العربية الفصحى السليم، وهذه الأخيرة وحدها تعتبر معجزة من معجزات هذا الزمان!

مجموعة هذه المميزات هى التى دفعته لترك بصمة بارزة فى أداء شخصية القيادة السياسية الفاسدة فى فيلم "عمارة يعقوبيان" برغم تحفظنا على الفيلم ذاته، لكن الكثيرين غيره كانوا سيقعون فى دائرة الاستسهال فى استعراض السيطرة والسلطة بالأدوات المعتادة الرديئة، من توسيع حدقة العين وتضخيم الصوت والتمهل أكثر من اللازم فى الكلام لرسم مظاهر الأهمية، إلى آخر هذه الأكلاشيهات الباردة التى لا تزيد عن مجرد فقاقيع فارغة تطير فى الهواء بلا مرسى ولا ميناء.. يكفى أنه تفوق فى مشهد المواجهة فى الفرح على ممثل مخضرم مثل نور الشريف، وسحب منه البساط بالتلقائية والهدوء التى تربح أمام التصنع المقولب.

يوما ما سألت خالد صالح بعد أحد العروض المسرحية عن سبب قلقه الواضح وأدائه السيىء على المسرح على غير المعتاد؛ فأجابنى أنه لم يكن موفقا فى يومه مثل أى إنسان.. لم أقتنع بإجابته واقترحت عليه ألا يقبل أى عمل لا يقتنع به بشكل كامل خصوصا على خشبة المسرح، وعندما اندهش وسألنى كيف عرفت، أخبرته أنه هو الذى أخبرنى بأدائه المرهق وتخبط قدميه ونظراته الغاضبة وزهقه الظاهر على وجهه، واستعجاله الداخلى للخروج والهرب من الدور ومن العرض ومن الجمهور، ومن ذكرى لحظة اتخاذه هذا القرار أيا كانت الأسباب.. مع الاحترام الكامل لمتطلبات الصنعة وأصول الحرفة، لكننى عرفت وقتها أنه مادام لا يقدر على إخفاء ضيقه من الدور ومن العمل مثلما نراه الآن فى بعض الأفلام فسيصنع لنفسه مستقبلا مختلفا عن غيره، رغم مرحلته العمرية المتقدمة نوعا ما ورشاقته التى يفقدها أكثر من اللازم أحيانا..

بعد عودة الفنانة لبنى عبد العزيز إلى مصر سألتها المذيعة التليفزيونية: هل كنت تستمتعين بالتمثيل أمام عبد الحليم حافظ أم رشدى أباظة أم غيرهما من فتيان السينما المصرية؟ أجابتها الفنانة الذكية أن الاستمتاع الحقيقى كانت تجده أمام الفنان حسين رياض أحد أهم أوتاد السينما المصرية فى تاريخها على الإطلاق. (٦٥١)

**"المختل/Disturbia"**

**مصادفة غير سعيدة غيرت مجرى حياته!**

كان يقف فى حاله.. ينظر إلى من حوله ببراءة.. الفراغ القاتل أسوأ من وسوسة ألف شيطان جبار.. ربما تكون عادة التلصص السمعى أو البصرى طبع بشرى أصيل بمنطق الفضول ليس إلا، لكن عندما تنقلب اللعبة إلى مأساة تأخذ الأمور مسارا لم يكن فى الحسبان!

من يحب أفلام الجريمة سيجد ما يبحث عنه فى الفيلم الأمريكى القوى "المختل/ Disturbia" ٢٠٠٧ إخراج الأمريكى دى. جى. كاروزو، وفيه بنى كاتبا السيناريو كريستوفر بى. لاندون وكارل إلسوورث أحداثهما ليحملها بطل مراهق صغير، يمر بظروف صعبة تعرضه لاختبارات أصعب ليكبر فجأة قبل الأوان. لابد أن ندرك أولا أننا أمام عمل يتميز بالنسيج النفسى البحت، يبتعد به عن الترتيب المتوقع قدر المستطاع دون إبهام، بمنطق أن النفس التى تتعرض إلى خلل ما يسبب لها ضغوطا شديدة؛ فتتصرف بلا حسابات مسبقة، حتى أن الشخصية كثيرا ما تبدى دهشتها من نفسها ومن صورتها الغريبة فى المرآة.. اختار الفيلم وقوع البطل المراهق الصغير كيل (شيا لابيوف) فى مأزق واحد، لكنه خطير أثقل كاهله الصغير، عندما تعرض مع والده إلى حادث سيارة بعد نزهة جميلة وفقده على أثرها منذ عام مضى.. عام كامل مر بالحسبة الرقمية العادية التى اتفقنا على البعد عنها؛ لأنها مطرودة من هذا العالم البديل.تركز المونتاج النفسى الداخلى الذى قام به السيناريو مع المخرج مع المونتير جيم بيج فى تجمد الابن المصدوم عند هذه لحظة الحادث، والغضب من الذكرى بصورة مكتومة تتوحش يوما بعد يوم حتى ظهرت بعض حمم بركانها فى لكمه لمدرس اللغة الإسبانية بعنف مكبوت..

حتى الآن مازلنا نتعامل مع كل المواقف بوجهة نظر البطل، لهذا تعمد المخرج مع مدير التصوير روجير ستوفرز إفراغ العالم بشكل شبه كامل من حوله، بمعنى أن والدته جولى (كارى-آن موس) وصديقه رونى (آرون يوو) جزء لا يتجزأ من عالمه الداخلى المتحجر منذ عام أمام صدمة الموت. وتعقدت المسألة أكثر عندما صدر الحكم ضد الفتى كيل بالإقامة فى منزله مدة بعينها عقابا له على سوء سلوكه.. حتى هذه اللحظة كانت كل التفاصيل حول كيل مهملة بلا حياة؛ لأنه لا يمدها بأى وظيفة أو أهمية أو حب، بالتالى فقدت أهميتها بفقدانه أهمية نفسه ومبرر وجوده فى الحياة.. حتى عندما تفرغ كيل لمراقبة جيرانه بالنظارة المعظمة مع صديقه رونى، انضمت إليهما جارته الشابة الجميلة آشلى (ساره رومير) التى تسكن بجواره. عندما شعرت بأنهما يراقبانها أعجبتها اللعبة، وقررت نقل نفسها من مساحة المفعول أو المستقبل السلبى الخاضع للمراقبة بالإكراه إلى المرسل الفاعل، الذى يخضع الغير لمراقبته بمنطق الاستمتاع بالسلطة وميزة التفوق المعرفى عن الآخرين. على مستوى التأويل الأبعد تركت آشلى مقعدها بجانب المتلقى، واقتحمت الشاشة لتشارك فى صنع أحداث الفيلم، وتركتنا وحدنا نراقب كل من يستمتع بمراقبة كل الناس.. بما أن آشلى انضمت بنفس الروح والغرض إلى كيل وصديقه رونى، نحن بالتالى مازلنا منعزلين فى عالم المراهق وحده وصديقيه اللذين أصبحا قطعة منه، ومتنفسا له ولكاتبى الحوار كى يعبر البطل عما بداخله بشجاعة وحرية مهما كانت شكوكه ومخاوفه وأحاسيسه داخل شرنقة عالمه المنعزل، فى قلب نظارة معظمة، فى قلب الغرفة، فى قلب البيت الصغير من الخارج، والكل محبوس بالإكراه داخل ذكريات الصغير الأليمة التى لا يستطيع تحملها وحده..

أتاحت النظارة المعظمة التى تعادل فى دورها كاميرات مدير التصوير وتجولها لحساب بطل الفيلم ولحسابنا أيضا، الانفتاح ولو بعينين صغيرتين على صور

مجموعة أخرى من البشر، بشرط تقبلهم كظلال متحركة دون تمييز دقيق حسب المسافة بين الطالب والمطلوب، وحسب وجهة نظر البطل وحالته النفسية التى قيدت حريته وتفكيره من البداية.. فقد تحجرت ضحكات المراقبين الفضوليين، عندما تشكك كيل أن جاره تيرنر (ديفيد مورس) هو بعينه القاتل المحترف الشرس جدا الذى تبحث عنه الشرطة وعن سيارته فى كل مكان.. بمنطق المراقبة المستمرة والتخمينات المتراكمة والشكوك المتصاعدة وازن المخرج بين لحظات الصمت الموحية التى تنذر بخطر المجهول الصغير والكبير، والجمل الموسيقية المزعجة والمنزعجة عن قصد لتأكيد حدة الصراع الدرامى ليس فقط على مستوى الجريمة بين مجرم وضحية، لكنه تلخيص واستجماع وعلامات صوتية ناطقة لكل ما يسكن قلب وعقل البطل من ذكريات مرتبكة وأحزان مستمرة، أدت به إلى حالة قاسية من الخلل الداخلى. كلما اختنق البطل بشكوكه لحظة بعد لحظة اختنقت معه الكادرات كزوايا وأحجام، لتبدأ من الكادر المتوسط البعيد بحسبة بعد المسافة نسبيا بين نافذة كيل ونافذة القاتل، ثم دخلنا فى دائرة الكادرات الكلوز بالتركيز على الوجه للإيحاء باقتراب لحظة الصدام والمواجهة بينهما، مع الاحتفاظ بالمساحة الأمنية حيث يقبع كل منهما خلف نافذته.

لأن المراقبة مستمرة طوال الوقت خصص الفيلم بالتبعية أحداثه المثيرة لفترات الليل على امتدادها وتدرجها، ومعها يستطيع المخرج مع مدير التصوير التلاعب بمنظومة الإضاءة ودلالاتها مع سياقات المونتاج المختلفة، للتدرج من الاستكشاف إلى التشكك إلى الخوف إلى شبه اليقين إلى اليقين الكامل، خاصة عندما يحاول تيرنر قتل جولى والدة البطل كيل. كنا ومازلنا نتعامل مع عالم منغلق منعزل، لم تزده مخاوف البطل إلا اغترابا طالما أن أحدا لم يصدقه قبل ظهور الدليل الفعلى.. فى هذه النوعية من الأفلام تظهر إيجابيات الأماكن المغلقة الضيقة مثل الجراج والقبو والدهاليز والنوافذ الصغيرة والشوارع الضيقة والمخازن وخلافه، لتأصيل الإحساس بالحذر والخوف بلا هدنة طبقا لتصميم ديكور ماريا نيى. وغالبا ما يميل تصميم الملابس إلى الألوان الداكنة الباردة لرسم مساحات واسعة من التركيبات التشكيلية، بلا مغالاة فى تصميم الألوان كما فعلت مارى سيلفى-ديفو، كى لا تتسبب فى ضياع أو على الأقل تشتيت خطط منهج الإضاءة..

لابد أن نربط هنا بين فيلمنا والفيلم الأمريكى الشهير "النافذة الخلفية/ Rear Window" ١٩٥٤ لألفريد هيتشكوك، حيث استلهم سيناريو جون مايكل هايس القصة القصيرة "لابد أن تكون جريمة قتل" لمؤلفها كورنيل وورلش وتدور حول صحفى يراقب الجيران من النافذة ويتشكك فى وقوع جريمة قتل. كما نجد خطوط تماس أيضا مع الفيلم الأمريكى "غرباء خطرون/Perfect Stranger" ٢٠٠٧ إخراج جيمس فولى، حيث يقوم سيناريو تود كومانارنيكى وجون بوكينكامب على فكرة مشاهدة غريب لحدث ما لا يخصه، لكن هذه المرة من وجهة نظر القاتل وليس الضحية. فى النهاية يشترك الجميع فى النهايات السعيدة أو غير السعيدة حسب الأطراف المختلفة، لكنها على أى حال معارك دموية عنيفة تنهى الأزمة على الأقل حتى إشعار آخر.. (٦٥٢)

## "بوسطة/Bosta"

## مكافحة الحرب الأهلية بمدفعية رقصة الدبكة

منذ عدة سنوات أقام المجلس الأعلى للثقافة أسبوعا للأفلام اللبنانية القصيرة، لعرض نتاج فترة ما بعد توقف الحرب الأهلية لنرى ونحلل الفارق بين المراحل العمرية فى الحياة السياسية الفكرية هناك للفنانين اللبنانيين الشباب والكبار.. كان من نصيبى مجموعة أفلام أعددت عنها دراسة بعنوان" أحلام معلقة على الحائط"، وتدلنا من اسمها على تركيز عدد غير قليل من المخرجين الصغار الموهوبين بالفعل على جمود الحياة هناك، وحلم بعضهم بالسفر أو بجو الأمان الصعب؛ وانتهينا إلى شعور قاس بالغربة والمرارة يسيطر على الفكر ورؤية المستقبل رغم عشق اللبنانيين المعروف للحياة..

بعد سنوات جاءنا الفيلم اللبنانى "بوسطة /Bosta" ٢٠٠٦ سيناريو وإخراج وإنتاج المخرج اللبنانى المخضرم فيليب عرقتنجى ليستكمل هذه المسيرة الزمنية، لكن باتجاه فكرى أكثر تفاؤلا وحماسا من الأجيال الأصغر فى مفارقة تحتاج إلى وقفة، علما بأنه وضع أفكاره على جناح أبطال الشباب ليتحدوا الظروف السياسية والاختلافات العرقية ويتمردون على أفكار الأجيال السابقة إذا احتاج الأمر إلى تمرد.. لكن كيف التمرد على أساس غائب إلى حد صغير أو كبير؟ إن المعرفة والإدراك شرط التفتح العقلى للأصول الفنية والسياسية والإنسانية فى شبكة اجتماعية متكاملة لا تنفصل، تستند إلى الماضى وتبنى الحاضر وتطل على المستقبل..

عندما نعلم أن المخرج فيليب عرقتنجى اعتمد على رقصة الدبكة اللبنانية الشهيرة لبث خطابه الفكرى، سنعرف أن تمسكه واحترامه لهويته كان مدخله المنطقى والصحيح لمنافسة فيلمه بقوة على جوائز الأوسكار الماضية كأفضل فيلم أجنبى فى الدورة التاسعة والسبعين التى أقيمت هذا العام. كما حقق هذا الفيلم إيرادات ضخمة عند عرضه محليا فى لبنان، وأخيرا تم عرضه فى دور العرض المصرية ليكون أول فيلم لبنانى مائة بالمائة يعرض عندنا، بمصاحبة ترجمتين باللغة العربية الفصحى أفادتنا كثيرا خاصة فى حالة الصراخ أو المعارك الكلامية مثلا، وترجمة أخرى باللغة الفرنسية نظرا لطبيعة انفتاح السوق اللبنانى على السوق الفرنسى كما نعلم. فى البداية نتساءل عن معنى عنوان الفيلم "بوسته"، والحقيقة أنها تعنى عندنا باللهجة المصرية "أتوبيس كبير" أو ما نسميه أحيانا بالفصحى الأكثر رقيا "حافلة"، كما أن كلمة "بوسطة" فى حد ذاتها تحيلنا مباشرة على المستوى السياسى إلى "بوسطة عين الرمالة" الشهيرة، التى تعرضت إلى مذبحة كبرى بكل ركابها فى لبنان عام ١٩٧٥ فى ذكرى قاسية تعيش فى القلوب.. إذا كان هذا الأتوبيس الضخم هو وسيلة التنقل لكل الأبطال، بل وبطل العمل الحقيقى من الناحية الدلالية الرمزية، نحن بالتالى سنتعامل مع ما نسميه "فيلم الطريق/Road Movie" الذى يحيا عندما يعتمد الفيلم على رحلة طويلة مستمرة تجوب أكثر من مكان، ومعها نصادف العديد من الشخصيات والمواقف داخل وخارج الأتوبيس. فى النهاية سنكتشف أننا عالم واحد ممتد بروابط قوية وليس عالمين كما قد يتصور البعض.الجالسون داخل الحافلة جاءوا من

أجل الواقفين خارجها، ليبنوا معا حافلة ذهنية تنقل المجتمع كله نحو اتجـاه واحـد بدلا من تفرقته وبعثرته إلى الأبد..

جاءت مجموعة المشـاهد الأولـى لترسـيخ بطولـة الأتـوبيس علـى الأقـل مـن ناحية المحور الكلامى المبدئى، عندما انهمـك كـل الـراكبين والـواقفين الخـارجين من سـيارتهم فى سب ولعن هذا الأتوبيس الكبير الذى تعطل على طريـق لبنـان، وأغلق منافذ السير والحركة على الجميع بدون إنذار سابق. من خلال مونتاج دانـا ترومبتر الهادىء لتمهيد واستعراض الحدث والهدف، انفتحت كاميرات مدير التصوير جـارى تورنبـال بالتـدريج لتتأمـل طـابور المعطلـين الغاضـبين جـدا، دون أن يحـرك أحدهم سـاكنا للمسـاهمة فـى الإصـلاح حيـث يكتفـى المواطنـون بالتعامـل مـع النتيجة ليس رأب صدع الأسباب. إلى أن نصل إلى مقدمة الطريق فـى عـز النهـار لنجد الأتوبيس الملعون من الجميع تهزه أبواق السيارات الثوريـة المزعجـة، حيـث يقف بطل الفيلم كمال (رودنى الحداد) حائرا لكن بهـدوء وثبـات وابتسـامة وهـو لا يدرى ماذا يفعل، بينما ابتكر السائق المخضرم المرح عم نعيم (محمـود مبسـوط) وسيلة غريبـة عنـدما أنعـش خـزائن البطاريـة النائمـة بـالتبول داخلهـا فـى عـرض الطريق.الغريب أن البطارية استجابت لهذا الابتكار البشـرى المُعبِّـر وقـد اسـتكمل الأتوبيس طريقه بالفعل..

قبل أن نعرف ما هو هـذا الأتـوبيس وإلـى أيـن سـيتجه ومـن يكـون ركابـه فـى الخـارج والـداخل، نتأمـل توظيـف المؤلـف والمخـرج فيليـب عرقتنجـى للمشـهد السابق كإعلان صريح عن اعتماده على الكوميديا كلغة صريحة لهـذا الفـيلم، وأن المواطن هو البطل الحقيقى المستهدَف، وأن هذا الأتـوبيس هـو الـذى سـيأخذنا فـى رحلـة عبـر الأمـاكن المختلفـة فـى لبنـان الواسـعة، وأن علينـا الاسـتعداد لمجموعة مفاجآت وحلول جبرية غير متوقعة مثلمـا تعامـل السـائق مـع البطاريـة بمنطق التلقائية البدائية التى تنفع أحيانـا وتتحـدى العلـم بنجـاح سـاحق.. لكـى نجيب عن الأسئلة البديهية التى طرأت على ذهننا لتعريف مكونات العمل الفنى، ولكى يستكمل المخرج إعلانه الصريح المباشر عن رسالة ولغة الفيلم مـن أقـرب طريق، استعان بالمونتاج ليقطع الرحلة مؤقتا قبل أن تبدأ.. من هنا عاد فلاش باك مع المشاهدين فى رحلة خلوية ذهنية بصرية خاصة، من وجهة نظر الشاب كمال صاحب فرقة الدبكة وأعضائها راكبى هذه الحافلـة، بصـفته محتفظـا بميـراث اسـم ومعنـى وذكريـات وأحـلام كليـة عاليـة النموذجيـة حيـث تربـى ونشـأت موهبتـه ووطنيته مع والده ناظر المدرسة الراحل، ومع كل أصدقائه أبطال الفـيلم القـادمين وأولهم عالية (نادين لبكى) الراقصة الماهرة وحبيبتـه منـذ الصـغر، ومعهـا الراقصـة المرحة السمينة الساخرة آرزة (ليليان نمـرى)، وفـولا (نـدى أبـو فرحـات) الشـابة المسيحية التى تحب زميلها الشاب المسلم توفيـق (ميـر ملاعـب) المتـزوج الآن ولديه أسرة. وهناك أيضا الشابان خليل (بشارة عطا الله) وعمر (عمر راجح) الـذى صرف والده عليه آلاف الدولارات ليصبح طبيبا، لكن ظروف الحرب عاكسـته وقـرر أن يكون راقصا ضد رغبة وعائلته. وعلمنا أيضا مـن خـلال الفـلاش بـاك المتقـاطع مـع الحاضر أن كمـال منـذ صغره هـو مؤلـف الموسـيقى والألحـان، ومصـمم الرقصـات بعشـق للفـن والحيـاة والـوطن، لكـن قصـف المدرسـة وهـدمها أصابه فـى قدمـه ليقضى على أحلامه كراقص، كما قضـى علـى لـم شـمل هـذا المجتمـع الصـغير البرىء الذى تفرق بفعل العنف والنار والحرب التى لا تهـدأ.. بعـدما قطـع المونتـاج شوطا طويلا إلى الخلف ما بين الاسترجاع بالتجسيد والإخبـار والسـرد، قفـز مـرة

أخرى إلى الأمام فيما قبل زمن الحاضر بقليل، مؤرخا لـه بحـدث رجـوع كمـال مـن سـنوات الغربة الطويلة وتجميعه لفرقته قـدر المسـتطاع بمنطـق الحلـم المشـترك لتكوين فرقة رقص. لكنـه عـاد بـأحلام جديـدة عصـرية كفكـر وفـن وتصـميم ليقـدم رقصات أسماها "دى جى دبكة" ممتزجة ببعض الفن الغربى، وهو ما رفضته تماما لجنة مسابقة الدبكة الوطنية المسئولة عن المهرجان الوطنى السـنوى بمنتهـى السـخرية، لتعلقهـا بالشـعارات القديمـة الواهيـة وقـد اعتبرتهـا مسـخا مشـوها مستوردا يناضل ضد المجتمع وليس من أجلـه. بعـد جـدال وطنـى عـن المفـاهيم واختلاف الأجيال وحرية البحث عن فن جديد ووطن متقدم، انقسـمت الفرقـة فيمـا بينها بين مؤيد ومعارض ومُحبَط؛ وكأنه بعضهم مهزوم قبل خوض الحرب. وذلك فى مقابل تشجيع مذيعـة التليفزيـون إيزابيـل (رانـا علـم الـدين) للفرقـة إيمانـا بكمـال نفسـه، وهو ما سيوقعها فى صدام شديد مع حبيبته الوحيدة المخلصة عالية فـى المسـتقبل..

من خلال المرحلة الثانية من الفـلاش بـاك البصـرى يسـتكمل المخـرج إعلانـه الصريح عن انتهاجه لغة الرقص والغناء مـع الكوميـديا والحلـول الفجائيـة المباغتـة، والتأكيد على القضية الفكرية المراد طرحها لمناقشة كيفية بنـاء لبنـان جديـد دون التخلى عن القديم، والـدخول فـى جـدل إجبـارى مـع معتقـدات الأجيـال القديمـة الجامدة المتوارثة، وكيفية التغلب على عن آفة الاختلاف على المبدأ مـن الـداخل قبل الخارج.. وعبر العديد من مشاهد الرقص قـدم المخـرج موهبتـه الجميلـة فـى قيادة الكـاميرات والمونتـاج ومصـمم الرقصـات الشـهير أليسـار كـراكلا، مـع توجيـه ديكورات سنثيا زاهار وملابس ميليا مارون لخلق صورة حية إيقاعيـة ملونـة تحمـل الرائحة اللبنانيـة الأصـيلة، علـى أسـاس حـس فنـى موسـيقى غنـائى كوميـدى راقص راق عالى الذوق والإحسـاس.. هذه المواصفات هـى التـى اسـتمرت معنـا طوال الفيلم بعدما رجعنـا إلـى اللحظـة الآنيـة، مـع تثبيـت الأتـوبيس بطـلا لرحلـة التحدى، وتخصيصه وتمييزه لونيا وتشكيليا ودراميا باللون الأحمر النارى السـاخن، ليظل محـل التركيـز الـدائم دون أن تهـرب عـين وتركيـز المتلقـى خارجـه كرسـالة سياسية فنية فاعلة وليس كزجاج ومقاعد صماء..

كلما تصاعدت حدة الصراعات بين القديم والجديد عبر المدن اللبنانية المختلفة تقاطع رقص الفرقة مع صوت طلقات الرصاص وتفاصيل الحيـاة اليوميـة مثـل تنـاول الطعام، وزاد تحرر المخرج فى تشكيل الصورة الموسيقية الراقصة الحيـة والـدخول فى أعماق البعد السياسـى دون أن يذكر السياسة ويهتف للوطن.. لأن إعادة بناء الوطن يحتاج إلى صبر طويل، كـان لابـد مـن الصبر علـى هـذه الرحلـة كـى تعيـد التشكيل الوجدانى للشعب اللبنانى رغم كل الإحباطات من أصحاب السلطة ولـو كانت السلطة العمرية المهيمنة.. على حين أن بعـض المتسـامحين مـن الأجيـال القديمـة لا يملكـون مـع الأسـف شـيئا، مثـل والـد عاليـة القعيـد الـذى يشـجعها ويدفعها بعقله وقلبه على النقيض من والدتها المتسلطة التى لا تفهمها ولا تهتم إلا بالسخرية منها. هكذا ندرك طبقات الصراع الدرامى التى يدسها الفيلم بمهارة فى الوقت المناسب مهما طالت اللحظة أو قصرت..

بالصبر والإصرار والإيمان والحب والتنوع بين الرقصات فـى الحفـلات والتمرينـات والاحتفـالات الصـغيرة فـى الأتـوبيس، وبـين الاعتـزاز بالمناضـلين الصـامدين مـن الفنانين مثل ضيفة شرف الفيلم صباح رمز الفن اللبنانى القديم والمعاصر المتطور معـا، وبـين الأغـانى القصـيرة المواكبـة للحـدث أو الممهـدة لـه أو الناتجـة عنـه أو

المتطوعة ببعض تفسيرات الأحاسيس لتحرير المكبوت والمسكوت عنه، راحت بعض الاستجابات تلوح فى الأفق ولو على استحياء لتقبل الفن الجديد أو على الأقل احترامه بدلا من رفضه من حيث المبدأ. من أجمل مشاهد هذا الفيلم هذا التقابل والإشكالية الراقصة العنيفة التى احتدمت على المسرح فى أحد الأفراح، بين الرجال الكبار راقصى الدبكة الأصلية أصحاب الزى الوطنى الأسود، وأعضاء الفرقة راقصى الدبكة العصرية أصحاب الملابس اللبنانية المتفتحة المزدهرة. هنا انقسمت مساحة الفراغ الصغيرة فى البداية بينهما بالتساوى، وانهمك المونتاج فى التنقل الموسيقى الدرامى بين وجوه وأيدى وأقدام وأجساد وأفكار الجميع، وراحت الكاميرات تشق طريقها بين الجميع بحركات راقصة هى الأخرى، وهى تتابع المعركة التشكيلية الحركية الجمالية الجسدية الأيديولوجية المحتدمة المتأرجحة بين نقطتى الالتقاء والفراق، حتى اختفت بالتدريج الخطوط الوهمية الفاصلة بين سكان المجتمع الواحد. وانخرط الجميع يرقص فى سياقه المستقل بهارموني جذاب شديد التماسك والانسجام والوعى بتكنيك سينمائى مسرحى مُركّب، وأصر كل منهما على موقفه معتزا بمعتقداته لكن دون محاولة إلغاء الآخر؛ وفى النهاية صفق الجميع للجميع ولأنفسهم أيضا..

من أجمل وأمتع مشاهد هذا الفيلم أيضا كيفية تصميم وتنفيذ غضب عالية من حبيبها كمال الحزين المهتم بالمذيعة إيزابيل أكثر من اللازم. وإذا بها تغادر الأتوبيس وتتخلى عن أحلامها ليقيم المخرج حوارا غنائيا رومانسيا مؤثرا بين عالية التى تغنى وحدها فى طريق بعيد، وأصدقائها راكبى الأتوبيس ليردوا عليها ويستكملوا ما بدأت هى على موسيقى على الخطيب أحد أهم بطال هذا الفيلم، تأكيدا على قيمة المونتاج السلس الرفيع المتنوع بسخاء فى هذا الفيلم، لتحقيق حالة التواصل التام واستمرارية الأمل فى إعادة إعمار المجتمع برغم كل المشكلات المفروضة. وأخيرا وصل العمل إلى مفترق الطرق حينما فرغ الأتوبيس من ركابه بعد اختلافهم، ليعود كمال من حيث انطلق أى من المدرسة يستأنس بحوائطها المهدمة وذكرياته الحية فى قلبه، ليحدد طريقه فى النهاية بالتصالح مع الماضى وعدم إضاعة عمره فى البحث عن أشباح ولت بلا رجعة.

عندما وصل البطل إلى حالة من الاتزان النفسى والوضوح الفكرى بصفته القائد، كان لابد أن ينعكس ذلك على لملمة عقد الفرقة من جديد، والعثور على مرحلة جديدة من الدبكة تقع وسطا بين القديم جدا والمستورد جدا، ليتمكن البطل والعقل المفكر أخيرا من قيادة الحافلة ولا يتركها تقوده إلى حيث تريد هى!(٦٥٣)

**"غرفة خالية/Vacancy"**

**خطأ واحد قاتل كاد يكلفه حياته!**

قالت له زوجته: لماذا السفر فى الليل؟ سألته: لماذا هذا الموتيل؟ كانت تشعر أن هناك شيئا ما فى الطريق. أما هو فلم يكن يهمه إلا بطولة عدم الاستماع إلى الرأى الآخر مهما كانت الأسباب والنتائج وكان ما كان!

هذه الزوجة الحساسة وهذا الزوج المعطل عن الاستقبال هما بطلا الفيلم الأمريكى "غرفة خالية/Vacancy" ٢٠٠٧ إخراج الأمريكى نيمرود أنتال. حقق الفيلم نجاحا قويا على المستوى العالمى، كما تفاعل معه الجمهور المصرى من حولنا فى دار العرض حتى وصلوا إلى مرحلة إسقاط الحاجز الوهمى بينهم وبين ما وراء الشاشة الزجاجية، وراحوا يتحاورون مع البطلين بصوت عال بالفعل من باب من باب التنبيه النصح ومحاولة إنقاذ ما يمكن إنقاذه، وهو ما يؤكد مدى الاندماج وحالة المعايشة والتعاطف والتوحد من جانب المتلقى الذى وضع نفسه مكان البطلين ولو مؤقتا، مع أنه متأكد فى قرارة نفسه أنه يجلس فى مقعده فى أمان من كل شىء. لكن مجرد فكرة تخيل مصير الضحية بمنطق الإحلال والإبدال ونظرية تبادل الاحتمالات والمقاعد، هى فكرة محزنة قاسية مرعبة عند البعض بدرجات مختلفة، والنتيجة أن المشاهدين اتفقوا اتفاقا ضمنيا دون اتفاق مسبق على التشجيع الجماعى لصالح فريق واحد.إنه فريق المواطن العادى جدا فى أى زمان ومكان.

هكذا نجح السيناريست مارك ل. سميث فى تقديم فيلم جريمة إنسانى يعيش على المدى؛ لأنه اعتمد فى المقام الأول على مجرد حدث صغير أو لنقل مصادفة غير سعيدة، عندما تعطلت سيارة الزوجة الجميلة الغاضبة إيمى فوكس (كيت بكنسيل)، التى تقبع بجوار زوجها الشاب العنيد ديفيد فوكس (لوك ولسون) فى انتظار النجدة الإلهية، التى تمثلت فى الظهور المفاجىء لميكانيكى السيارات (إيثان إمبرى) على الطريق السريع الوحيد المنعزل عن أى شىء. إذا تعاملنا مع هذا الفيلم على أنهما مجرد زوجين أوقع بهما قدرهما ليبيتا فى هذا الموتيل، ومقابلة صاحبه ميسون (فرانك ويلى) السادى الذى يتلذذ مع رجليه الميكانيكى والقاتل الثالث (سكوت جى. أندرسون) بقتل ضحاياه بعد تصويرهم بالفيديو، فسيتحول الفيلم إلى كيان فنى لفيلم الجريمة والرعب تم تقديمه مليون مرة من قبل. ما الداعى أن نشاهد مستنسخا جديدا من هذا الصنف منه للمرة المليون وواحد؟!!

هذا هو المأزق الذى وضع السيناريست والمخرج أنفسهما فيه وأوقعها أنفسهما فى فخ محكم، وكان التحدى هو كيفية الخروج المحكم أيضا من هذه المصيدة؛ لأنهما لابد أن يكونا على نفس مستوى المعركة إن لم يكن أكثر.. نتوقف فى البداية عند نقطتين هما مفتاح هذا الفيلم.. الأولى العلاقة الأصلية بين الزوج والزوجة قبل قضاءهما هذه الليلة المخيفة، ثم تتبع مراحل التحولات أثناء انقضاء الليل، ثم النتيجة النهائية التى وصلا إليها عاطفيا وحياتيا؟؟ الثانية هى كيفية بناء مصيدة الجريمة المحكمة الكاملة، ثم كيفية النجاة منها بأقل الخسائر المكنة إن أمكن.. أما عن العلاقة بين الزوجين فخير ما يجسدها فى أقل الكلمات وأبلغ صورة، هما هذان المقعدان المنفصلان اللذان يجلسان عليهما فى السيارة، ليس بمنطق تصميم السيارة المعتاد، بل بمنطق العزلة المهلكة التى فرضت عليهما الانفصال التام والاغتراب الشديد فى عالمين مختلفين تماما. وذلك بسبب الوفاة المفاجئة لابنهما الصغير ولوم كل منهما للآخر ولنفسه ولكل شىء وأى شىء، وهما الآن يستعدان لإتمام إجراءات الطلاق لتستكمل العزلة النفسية صورتها بالعزلة الحسية الملموسة أيضا.. جسد الفيلم هذه الدرجة

العميقة من الجرح الإنسانى وشبه استحالة التفاهم بين إيمى وديفيد، من خلال اختيار الليل الحالك لخوض الرحلة ليكون المردود اللونى لإظلام العلاقة بينهما، ومن خلال اختيار كلامات حوار إما مبتورة وإما مستفزة وإما عبثية؛ المهم أن المصير الوحيد لحياة الكلمات بينهما هو الموت الأبدى قبل بدء الحياة من الأساس. لهذا كان من الطبيعى أن تظل كاميرات مدير التصوير أندريه سيكولا تتنقل حائرة بينهما من الزوج إلى الزوجة وبالعكس، حتى عند احتوائهما معا ظاهريا قبل مرحلة الموتيل كانت الزاوية تحجب طرفا على حساب الثانى وهكذا.. بالتالى جاء مونتاج أرمين ميناسيان هو الآخر فى حالة جمود وموات لافتقاده الرغبة فى الحياة.هل من المنطق أن يخلق إيقاعا داخليا ليسير عليه وحده بعيدا عن تيار الفيلم ككل؟؟

بمجرد ما دق الزوج جرس الموتيل لاستدعاء صاحبه للاستفسار عن حل مأزق السيارة، كان هذا إيذانا بدق الجرس الداخلى لتحول المنهج الفنى السابق كاملا.. بدلا من البحث الدائم عن الموت منذ لحظات، انقلب الجميع ألف درجة ليبحثوا عن حلاوة الحياة بكل من فيها من انعدام الحلاوة!! فجأة استيقظ فريق العمل من نومه وتخلصوا من تكبر حالة الاستغناء الإجبارى نتيجة الغرق فى حالة اليأس، عندما أدرك الزوجان أنهما وقعا فى يد عصابة سادية شرسة للغاية، تركت لهما شريط فيديو مسجل عليه جرائم قتل نزلاء نفس الغرفة من البداية إلى النهاية.. بما أن الزوجين يعودان إلى نفس الشريط سواء بالاسترجاع أو بالإلحاح أو بالتوصل إلى غرفة التحكم فى الشاشات الكبرى فى غرفة صاحب الموتيل، فقد أصبحنا محاصرين معهما داخل صورة واحدة تحقق نفس الغرض بتفاصيل مختلفة.. لقد تحول الزوجان أيضا إلى متفرجين لشاشة أو لشاشات أخرى من داخل العمل، مما أبعدنا نحن الجالسين فى صالة العرض درجات أعلى لنستوعب كل هذه الشاشات مرة واحدة لزيادة التوحد وزيادة الإحساس بالتفوق. ثم زادت المصيدة إحكاما عندما اختفت الشاشة الصغيرة للتليفزيون الداخلى فى الغرفة داخليا، وأصبحنا نشاهد نفس الفيلم الحى يجرى أمامنا لكن بصورة أخرى بكل مؤثراته وأحداثه ومفاجآته فعليا على المستوى الحاضر، عندما اكتشف البطلان نوعية الفخ، واكتشفا أيضا أنهما وقعا فى نموذج مجسم لبيت جحا العجيب..

صنعت موسيقى الموسيقى بول هسلنجر عالما سمعيا متوترا دالا لهما كوحدة واحدة هذه المرة بعدما تناسيا خلافاتهما مؤقتا، وراحت تتبع مراحل محاولات الاستغاثة المتصاعدة بفعل هذا الكم الهائل من الغرف السرية والسراديب، والفتحات المتعددة على أرضية الغرف والأجهزة السرية والكاميرا المختبئة، للتأكيد على مدى قسوة الاختبار الذى تعرض له هذان الزوجان فى ليلة لا تنسى.. أخطأ صاحب الموتيل عندما اعتقد أن جرائمه ستظل بلا خطأ إلى الأبد وأن كل ضحايا متشابهون، وأخطأ الزوج فى المرة الوحيدة التى فتح فيها الباب بتسرع؛ فتلقى طعنة غادرة غيرت مسار الصراع الدرامى ككل. وإذا بالزوجة هى التى تتكفل بإنهاء كل شىء حتى النهاية، ليتخلص الاثنان أخيرا – خاصة الزوجة - من إحساسهما بالذنب تجاه فقدان ابنهما الوحيد..

إذا كان تصميم الملابس مايا ليبرمان جاء عاديا دون فاعلية بلا سبب، فقد ركز المخرج اهتمامه مع مدير التصوير على اختيار مصادر الإضاءة بفن وإحكام وبساطة

أيضا فى كل مشهد برغم الليل الطويل والإضاءة الباهتة، لكن المهم من أين تأتى حزمات الضوء وكيفية تحديد مدى انعكاساتها، وعلاقاتها التشكيلية الجمالية بما حولها من كائنات أى البطلين ومن تفاصيل الحجرات والخنادق بمحتوياتها وارتفاعاتها المختلفة، ودورها اللحظى فى الصراع الدرامى، ودخولها فى جدليات مستمرة مع كتل الظلام المنتشرة حولها لرسم عالم منسجم من تفكيكات وتركيبات الظل والنور، حتى وصلنا فى النهاية إلى حالة التنوير الحقيقية من الداخل بعد مقتل أفراد العصابة، متزامنا مع المصدر الطبيعى للضوء هذه المرة القادم من الشمس الساطعة، ليبدأ الزوجان حياة جديدة ويبثا الأوكسجين فى حجرات قلبهما الفارغة سابقاً قبل هذه الليلة.. (٦٥٤)

## باريس هيلتون

## كل شىء بالدولارات إلا الموهبة!

سنوات طويلة وكل هم الممثل الأمريكى نيكولاس كيج إثبات موهبته بعيدا عن سطوة ومجد عمه المخرج الشهير فرانسيس فورد كوبولا، حتى أنه تخلى عن الاسم وتفرغ نيكولاس إلى نيكولاس ليحفر طريقه بيديه.. لكن الأمور أكثر تعقيدا عند الممثلة الأمريكية باريس ويتنى هيلتون Paris Whitney Hilton؛ لأنها شخصية بارزة جدا فى المجتمع / Socialite تسبقها أمجادها المالية فى كل مكان، وأى نجاح أو فشل أو هفوة أو همسة يبروزه الإعلام فى لوحات ضخمة لزوم البيع والأرباح..

عندما تفتح أى موقع على شبكة الإنترنت وتطلب اسم باريس هيلتون، ستجده يقدمها إليك أولا باعتبارها وريثة شراكة فى سلسلة فنادق الهيلتون بخلاف الميراث الهائل القادم إليها من والدها ريتشارد هيلتون، ثم بعد ذلك يستعرض أنشطتها الفنية المحدودة فى عالم التمثيل والغناء. المال ليس سبة أو عارا أو شبهة يدفع صاحبه للتخلص منه، كما أن اسم العائلة مثل طابع البريد من الصعب التخلى عنه أو تخيل عدم وجوده إلا لأسباب قهرية أو وجيهة مثل حالة نيكولاس كيج، لكن تقديم الوضع المالى الاجتماعى الذى يخص أفرادا كثيرين غائبين على الوجود الفردى للشخص ذاته، يعنى أنه مازال يدور فى إطار وظيفة الوريث فى الارتكان على إنجازات غيره بشكل كبير ويستقى دورة حياته منهم، دون أن ينتقل إلى خانة المورِّث القادر على ترك ثروة ما لمن سيأتى بعده. ويبقى الحال كما هو عليه إلى أن يصنع الوريث شيئا ما يجبر هذه المواقع على تغيير ترتيب حيثيات تعريف الجمهور بالشخصية، لتتقدم موهبته الفردية على ثمار شجرة عائلته، أو على الأقل يتعادلان سويا حتى يتضح معنى ومغزى وجوده فى الحياة؛ والثروة كلمة كبيرة تحتمل الكثير من المعانى والتعريفات المختلفة..

الطريف أن بداية علاقة باريس هيلتون بالفن جاءت عن طريق مصادفة سعيدة وغير سعيدة، عندما تسرب شريط بيتى عن علاقاتها الخاصة على شبكة الإنترنت عام ٢٠٠٣، عُرف فيما بعد باسم "ليلة فى باريس/One Night In Paris"

باستخدام الدلالات المتعددة لاسمها الأول الذى يحمل وحده شهرة تلقائية، مما تسبب فى منحها شهرة عالمية فى مفارقة ساخرة لمن يريد أن يضحك، وكان له الفضل أيضا فى انتباه شركة فوكس لوضعها على رأس الحلقات التليفزيونية "الحياة البسيطة/The Simple Life".

تبلغ باريس هيلتون من العمر الآن ستة وعشرين عاما بصفتها من مواليد السابع عشر من فبراير ١٩٨١، وتملك من الجاذبية والجمال والشباب ما يكفى، فضلا عن قدراتها المالية إذا أرادت دخول ميدان الإنتاج السينمائى بمنتهى السهولة لتستمتع بالحرية فى إثبات ذاتها. لكن يبدو أنها لم تضع كل تركيزها فى هذه الناحية.النجاح فى أى مهنة خاصة الفن يحتاج إلى درجة عالية من التركيز والتكريس والتخطيط والتأسيس والتفرغ التام لتحقيق الأهداف، بما يتناسب مع إيمان كل فرد بموهبته. ونحن عندما نختار بعض الشخصيات بعينها لتحليل موهبتها وأعمالها، نسوق معها بعض المعلومات كوسيلة تساعدنا على تتبع ما بين سطور رحلة الفنان ليبنى نفسه حتى اللحظة الآنية. أما لو على سطور المعلومات فى حد ذاتها كعناوين وهدف فهى متوفرة بكل بساطة أمام الجميع..

من هنا كان اشتراك باريس هيلتون فى بطولة فيلم "بيت الشمع/ House of Wax" ٢٠٠٥ ذكيا؛ لأنه فيلم رعب كسرت فيه الصورة المتوقعة عند الجمهور الذى قطع تذكرة ليشاهد النعيم الذى تعيشه الفتاة المدللة. وإذا به يراها بطلة فيلم مخيف تبكى وتهرول وتصرخ وتخاف وتجرى بملابس متسخة وملامح مفزوعة مثل أى إنسان أو فتاة اسمها باريس أو لندن لا يهم.. بالتالى نجح الفيلم جماهيريا إلى حد ما ودفع بعض النقاد للكتابة عنه فى حد ذاته، بينما نالت عنه باريس جائزة أسوأ ممثلة، وذلك على خلاف رأى بعض الجمهور من المراهقين الذى منحها أفضل مشهد فى مطاردة القاتل لها. وفى النهاية كل هذا يصب لمصلحة الترويج لباريس، وقد يندهش البعض عندما يدرك أن الدعاية كأسوأ ممثلة أفضل كثيرا من مرور الفيلم وعمل الممثلة مرور الكرام دون أن يشعر أحد!

فى العام التالى اتجهت باريس لإصدار ألبوم موسيقى لعله يرفع من أسهمها فنيا أو يساعدها فى اكتشاف مواهبها، وتستعد من الآن للدخول فى بريق فيلمين رومانسيين بعيدا عن ظلام أفلام الرعب. المشاركة فى عمل سينمائى تحت جلد أى شخصية يختلف اختلافا تاما عن مشاركة باريس هيلتون بشخصيتها الحقيقية فى الأعمال التليفزيونية العديدة، التى تحقق إشباع الجانب الفضولى لدى المشاهدين فى تتبع سيرة المليارديرة الشابة الجميلة، والتعرف على بعض أسرارها منها هى شخصيا حتى لو لم ترق هذه المعلومات إلى مستوى الأسرار الحربية.. عندما نشاهد الفيلم الأمريكى "فتاة مشاغبة/ Raising Helen" سنتذكر كيت هادسون بطلة الفيلم بسهولة واستحقاق، لكن من الصعب تذكر أن باريس هيلتون شاركت فى هذا العمل أو غيره مثل "القطة فى القبعة/The Cat In The Hat" ٢٠٠٣ و"أرض العجائب/ Wonderland" ٢٠٠٣؛ لأنها لابد أن تترك بصمة فنية وليست بصمة مالية؛ كما أنها لن تستطيع دعوة كل متفرجى العالم لقضاء ليلة بأحد فنادقها كى يشهد على موهبتها بالإكراه.. حتى الآن مازال العالم يتعامل مع مارلين مونرو باعتبارها السياسية القوية والممثلة الضعيفة، بينما يتعامل مع الراحلة جريس كيلى بوصفها ممثلة موهوبة وزوجة سياسى أمريكى راحل أيا كان..

اليوم الذى سيذكر ويتذكر فيه المتفرج العادى اسم باريس فقط بدون لقب عائلتها، هو اليوم الذى سيشهد على نجاحها بموهبتها ومجهودها هى دون الانتظار أن تمطر السماء تلال الدولارات على رؤوس المتفرجين المأجورين..(٦٥٥)

## "قراصنة البحر الكاريبى ٣: نهاية العالم/ Pirates Of The Caribbean: A World's End"

## سحر الفن يحطم كل القواعد والأرقام!

مازال العالم يستمتع بالأجزاء السينمائية المتوالية لملحمة الفانتازيا الخيالية الكوميدية السياسية "قراصنة البحر الكاريبى"، التى منحت الأمل للكثير من المنتجين لانتهاج طريق الأجزاء، على شرط أن يكونوا على الأقل على نفس المستوى من النجاح، وهذا أمر صعب تماما لكنه على أى حال ليس مستحيلا..

كان الكثيرون فى انتظار ميلاد الفيلم الأمريكى "قراصنة البحر الكاريبى ٣: نهاية العالم/Pirates Of The Caribbean 3: A World's End" ٢٠٠٧ إخراج جور فربنسكى، الذى جاء بعد عرض الجزء الأول بعنوان "لعنة اللؤلؤة السوداء" ٢٠٠٣ الذى حقق إيرادات على مستوى العالم بلغت ستمائة وخمسين مليون دولار، وبعد عرض الجزء الثانى بعنوان "قلب رجل ميت" ٢٠٠٦ حقق إيرادات ضعفى الرقم السابق ليسجل أرقاما قياسية على المستوى المحلى والعالمى أيضا. ونحن نؤكد هذه المعلومة كى لا يتصور أحد أن هناك خطأ مطبعيا لأى سبب ما، وأيضا كى نؤكد أن استمرار النجاح قادم من ذكاء مجموعة المنتجين الذين أبقوا على طاقم عمل السيناريو والمخرج جور فربنسكى على مدى الأجزاء الثلاثة، مما عاد على الأعمال الثلاث وعلى الجمهور بالتبعية بمزيج من الهارمونى والانسجام والتوحد الفكرى واستكمال التركيبة الفكرية البصرية بنفس القماشة بعد تطويرها إلى الأفضل، بفضل الخيال الواسع الخصب الذى يتمتعون به جميعا..

ليس من السهل تتبع الخطوط الدرامية الرئيسة لهذا العمل الذى يقترب زمن عرضه من ثلاث ساعات، كما أنه ليس من وظيفتنا حكى الحدوتة، لكن تركيزنا كالعادة على القراءة التحليلية للخطاب الفكرى المطروح والإمساك بالنقاط الخفية ما بين السطور، ومحاولة إقامة العلاقات بين الخيوط المتشابكة بشكل أو بآخر، أو بين الخيوط التى تبدو متقطعة ظاهريا هنا أو هناك.. فى هذا الجزء الثالث بدأ كاتبا السيناريو تيد إليوت وتيرى روسيو من حيث انتهيا فى نهاية الجزء الثانى، بعدما التهم الوحش المفترس المقزز جدا القرصان العظيم المرح جاك سبارو (جونى ديب)، نتيجة تعرضه إلى خدعة عاطفية وقبلة ماكرة من إليزابيث سوان (كيرا نايتلى)، كانت هى السبب المباشر فى انتقاله إلى أرض الموتى لتخليص السفينة من شبح الغرق والدمار. من هنا أصبحنا أمام مهام رئيسية إجبارية قبل استكمال بقية الخطوط المهمة.. أولا - البحث عن الكابتن جاك سبارو ومحاولة استرداده، وهو ما دفع الجميع للدخول فى مفاوضات وصفقات مقايضة مع قرصان سنغافورة ساو فنج (يان-فات شو)، بينما مازال ويل تيرنر (أورلاندو بلوم) منشغلا

بالشك فى توجه عواطف حبيبته ناحية جاك سبارو بعدما شاهد قبلة الجزء السابق، وعندما علم أن المسألة كلها خدعة ارتبكت الأمور أكثر وأكثر. وكانت نتيجة اختفاء جاك سبارو منح الفرصة للكابتن باربوسا (جوفرى راش) ليتولى قيادة سفينة القرصان، وللعلم سيظل هذا النزاع على القيادة حتى النهاية، ليكون وحده من أهم الأسباب التى تدعو إلى خلق الكوميديا ومنح البعد السياسى على المستوى الفردى، مما يسمح بتدبير العديد من المفاجآت التى يحاول كل فرد إخفائها بمهارة ودهاء عن الثانى. على الجانب الآخر مازالت كل المطاردات القادمة من الزمن الماضى مستمرة عبر الجزئين الأول والثانى ثم الثالث، بما يعنى أن ويل تيرنر مصمم على الجهاد ليفى بوعده لإنقاذ والده (ستيلان سكارسجارد) الذى ينسى كل شىء بمجرد ذكره، وكأنه فى زمن متوقف ممسوخ تماما مثل كل جسده وملامحه الممسوخة مع الآخرين، طالما هم على متن سفينة الوحش المرعب دافى جونز (بيل ناى) الذى غدرت به إحداهن يوما ما؛ فانتزع قلبه من جسده ووضعه فى صندوق كان مثار تنافس الجميع طبقا لعنوان الجزء الثانى، فى نموذج معاكس للحب الصادق بين إليزابيث وتيرنر. الأهم من ذلك أن من يحصل على هذا القلب النابض ويطعنه، يصبح هو قائد السفينة الشبح ويعيش بمصير محتوم إلى الأبد ليقضى عشر سنوات فى البحار مقابل يوم واحد على البر.. وراء كل فريق كما تعودنا يوجه اللورد كاتلر بيكيت (توم هولاندر) كل مجهوداته لتقليب الجميع ضد الجميع، وعمل كل الحيل الممكنة واللاممكنة حتى يحصل على قلب ديفى جونز، ولا مانع من التخلص من جاك سبارو فى الطريق ومن ويل تيرنر ومن إليزابيث أيضا، ومن كل من يجرؤ على الوقوف أمامه وجهه ومصالحه المتنوعة المتعددة المتشابكة، بوصفه ممثل السلطة السياسية والهيمنة الاقتصادية؛ لأن كل هذه المؤامرات فى النهاية تصب لصالح شركة الهند الشرقية لتستولى وحدها على كل شىء بمنطق الاحتكار الديكتاتورى.

يهمنا كثيرا التوقف فى هذا الجزء عند شخصية تيا (ناعومى هاريس) بصفة خاصة؛ لأنها كانت فى الجزئين السابقين تمثل جانب الرجم بالغيب واقتحام مناطق الأسرار بفضل إمكاناتها التى تملكها بما يفوق الكثيرين، وبالفعل وظفها المخرج سابقا فى دفع الكثير من الأحداث إلى الأمام، وتحريك العجلة الدرامية فى اتجاهات دائما تكون حادة جدا؛ لأنها فى الأصل شخصية غير تقليدية خارج سياق التوقع والأمان غير قابلة لأى محاولات التفاوض معها. وظلت هذه الشخصية تلعب دور المحرك الأساسى للأحداث من وراء الستار دون الظهور على ساحة المشهد كثيرا من حيث الكم، وهو ما يختلف عن الشخصية الرئيسية مثل إليزابيث التى تميل أكثر إلى التنفيذ بشكل واضح أمامنا، مع الأخذ فى الاعتبار التقارب الكبير فى اللغة العربية بين صفتى "أساسى" و"رئيسى"، لكنها إحدى تصريفات الترجمات المعتمدة لفن كتابة السيناريو الذى يميز بين التركيبة الدرامية لهذين النوعين من الشخصيات باللغة الأجنبية بوضوح أكبر بكثير. المهم أنه تم تطوير التوظيف الدرامى لهذه الشخصية كثيرا فى الجزء الثالث، بعدما تم الكشف عن السر الذى تم التأسيس له من البداية بنجاح، عندما اتضح أن تيا هى نفسها الإلهة كاليبسو التى سيجتمع من أجلها كل القراصنة التسعة لأول مرة فى اجتماع تاريخى، وذلك من أجل فك أسرها من السجن الجسدى،

وليسمحوا لها أيضا بالأخذ بالثأر من المدعو المسخ ديفى جونز الذى انتزع قلبه من صدره متأثرا بخيانة حبيبته كاليبسو، مع أنه اتضح أن العكس تماما هو الصحيح وأنه هو الذى خانها وليست هى!

من هذا المنطلق شهد هذا الجزء أفضل الحالات الإبداعية مقارنة بالجزئين السابقين؛ لأن مرحلة التعريفات الأولية قد انتهت بشكل كبير، ودخلت المغامرات فى حيز أخطر من الإثارة بالتناسب مع سرعة الاقتراب من أهم الأهداف الرئيسية، ومن ثم أخذت المعارك منحنيات أعلى من حيث الكيف والكم والبراعة القتالية والتعاون الكبير والأعداد الغفيرة، والقدرة على التنوع والتلوين ما بين البر والبحر والبشر والكائنات الممسوخة وسلاح السيوف والقفز بالحبال والبنادق المحشوة. كما أن اقتراب الكشف عن حقيقة الإلهة كاليبسو حتى نقطة إفشاء كل الأسرار حتى التى كانت تخفى عليها، وضع السياق الدرامى فى هذا العمل فى قلب التوجه الغيبى الحاد الممتزج بغضب الإلهة التى سارعت بالانتقام الرهيب ممن غدروا بها..

انعكس هذا الإغراق فى التوجه الغيبى بالطبع على المنهج البصرى للمخرج، وراح يعبر عن إمكاناته الفنية وقدراته على توظيف التكنولوجيا بالتعاون مع المشرف على المؤثرات المرئية تشارلز جيبسون وجون نول، ليستوعب كل الشخصيات والنوايا والدوافع والأهداف فى سلة واحدة؛ لأن الكل حاضر دون ألاعيب، مما دعا كل السفن اجتمعت فى النهاية فى حرب مكشوفة تماما على سطح المياه فى مواجهة نهائية حاسمة بين كل الأطراف. كل هذا الإغراء البصرى وقع تحت قيادة محكمة تماما للمخرج جو فربنسكى، الذى أظهر مهارة قوية وحسا واعيا فى التحكم فى إيقاع الفيلم على كم تفاصيله الهائلة؛ فكان يعرف بالتحديد قيمة الحلقة الصغيرة ليربطها مع مثيلاتها، ليكون فى النهاية حلقة كبيرة تحيط مرحلة انكشاف سر ما وهكذا حتى النهاية. وقد أحاط صور القراصنة والمراكب المعتادة بخلفيات من الدخان الواسع والشبورة الضبابية الكثيفة، لتحقيق عمق جمالى تشكيلى فى الصورة، وللإيهام الدائم بقدوم أى شخص أو أى حدث من خلف المنطقة العمياء ليفاجئنا فى المنطقة الظاهرة، وللتأكيد على الجانب الغيبى الدائم وعلى سحر الصورة الأخاذة. وقد واجه مدير التصوير داريوس وولسكى مشكلة صعبة فى كيفية استيعاب كل هذه الأعداد والتركيبات من الشخصيات ومن الأبطال أيضا، لكن مونتاج ستيفن إى. رفكن وكريج وود دخل معه فى حالة من التعاون الإيجابى، وساهم بالقطعات الرشيقة التى يضبطها على إيقاعات مبارز السيوف حتى يمتص كل المشاركين فى العمل بما فيهم الشخصيات الثانوية؛ لأن خصوصية هذا العالم لا تتكون إلا باحتواء كل عناصره الحية داخله حتى لو كان حبل دفة القيادة الصامتة. من أهم قواعد نجاح هذ الفيلم كيفية زرع الضحكات من قلب أشد الأخطار، عن طريق السيناريو أولا ثم عن طريق نقلة المونتاج المفاجئة على شخصية منسية تماما مثلا، أو على اقتحام شخص ما للكادر، أو على من يقول جملة تقلب كل الموازيين، أو على القرد الذى يحل الكثير من الأزمات فى الوقت المناسب. المهم ألا يصل المتلقى أبدا لتوقع ما يحدث فى اللقطة الواحدة وإلا انهار كل شىء. فى لحظة ما ينفجر الموقف تماما، وفى لحظة ما يهدأ الموقف تماما وكأن شيئا لم يكن. برغم ثراء

عالم المونتاج فى هذا الفيلم، فإن أطرف الحيل وأفضلها تبقى عندما اشتدت إحدى المغامرات على الجميع وغرقوا تحت الماء، وإذا بالمخرج مع المونتيرين ومدير التصوير يتركون الشاشة تغرق فى سواد كامل بجرأة كاملة فى صمت رهيب ما يزيد عن أربعين ثانية.فجأة تحولت الصورة من أقصى السواد إلى أقصى الإنارة بالضوء الأبيض المبهر، كعلامة دالة على الانتقال إلى أمل مفاجىء ظهر فى الأفق كالمعتاد من السماء بفعل البشر أو الإلهة لا يهم..

شارك تصميم الملابس لبينى روز مع تصميم الديكورات شيرل كاراسك فى إحياء تكوينات كادر هذا العالم المتكامل فى العديد من المراحل رغم التوالى المستمر فى المطاردات، واختلاف الخطط والمراهنات والمقايضات بين كل فريق وآخر، واحتمالية تغيرها فى نفس لحظة حدوثها كما شاهدنا كثيرا.. تبقى فى النهاية موسيقى المؤلف هانز تسيمر التى قدمت وحدها منظومة إبداعية أوركسترالية شديدة الجاذبية، تفهمت كل ما سبق وصاغته لحنيا بالآلات المختلفة ما بين الوتريات وآلات النفخ والإيقاعات، لخلق عالم مترابط من الواقع والخيال بكل ما يحتويه من قوى جبارة تتصارع بلا يأس. إذا أردنا تلخيص موهبة المؤلف الموسيقى فى جملة واحدة،فسنقول: جرب واغمض عينيك وتفرغ للاستماع إلى الموسيقى فقط، ومعها ستتكون أماك صورة ذهنية سمعية ضاحكة متوترة لبزوغ معارك طاحنة، تجرى متقلبة مثل أمواج البحار على سطح الماء، تختزن داخلها كل الأسرار لكل البشر مهما اتفقت ومهما تعارضت، ومهما كانت درجات اتحاد العنف المختبىء وراء الكوميديا القادم فى شبكة واحدة من قلب عالم القراصنة على حدود نهاية العالم.. (٦٥٦)

## عبد الحى أديب كما عرفته عن قرب

أحيانا ما تضيف الأقلام صفة الراحل بعد اسم الفنان سواء فى وقت إعلان خبر رحيله أو بعد ذلك ولو بيوم واحد، لكن هذه الصفة تظهر إلى الوجود من باب التوثيق التأريخى فقط كى نفتح قوسا ونغلق قوسا على معلومة صماء، نقلا عن مجرد أرقام تسجل يوم ميلاده ويوم رحيله. أما ما بين القوسين من إنجازات وإبداعات وبصمات فهو ما يخصنا نحن كجمهور لا يتعامل مع فنانه الموهوب بمنطق الراحل الماضى، بل بمنطق الحاضر المؤثر بموهبته ومشاعره فى الوجدان إلى الأبد. والفنان الحقيقى لا يلملم ملابسه فى حقائبه ويرحل عن دنيا الفن فى ساعة غضب.الفن الحقيقى منذ نشأته وهو يقدم مسوغات خلوده بشهادة كل فنون الحضارات القديمة بدءا من نحت الإنسان البدائى القديم على جدران الكهوف متحديا الضعف والموت والفناء..

تقول الأوراق إن السيناريست المصرى عبد الحى أديب زار الحياة فى الثانى والعشرين من شهر ديسمبر عام ١٩٢٨ بالمحلة الكبرى فى محافظة الغربية، وفارق الحياة فى العاشر من يونيو عام ٢٠٠٧ فى سويسرا أثر مرضه الطويل لتنتهى الحكاية قبل أن تبدأ.ما بين السطور وخارج الأركان الأربعة المنغلقة للورقة الصغيرة تسير سجلات السينما المصرية فى الاتجاه المعاكس، وتبدأ حكايات لا

تنتهى عن حياته الفنية الحافلة المتنوعة المثيرة للجدل.. المصادفة البحتة وحدها هى التى وضعتنى فى مكان قريب من شخصية وأعمال هذا السيناريست من ناحية الحصر الرقمى والفنى والقراءات التحليلية عن كثب بشكل شمولى، عندما كلفنى رئيس المهرجان القومى للسينما بتأليف كتاب عن عبد الحى أديب بوصفه أحد المكرمين فى الدورة السادسة للمهرجان عام ٢٠٠٠، وكانت ثماره فيما بعد أول كتاب ينشر لى تحت عنوان "عبد الحى أديب.. دراما بلا حدود" الصادر شهر يونيو من العام نفسه. إذا كانت الرسميات قد انتهت بمنطق أحداث ومواعيد التكريم والتسليم وخلافه، فربما يكون موعدنا الآن مع فرصة صغيرة تفتح باب القليل من الكواليس الشخصية التى لم أضعها على صفحات الكتاب لأسباب مختلفة.. من أهمها أنه بعدما تم الاتفاق على الكتاب ظللت أسأل نفسى سؤالا على مدى شهور متوالية: كيف سأتمكن من جمع وتحليل كل أعمال فنان بحجم عبد الحى أديب فى كتاب واحد؟؟ فهو من ناحية الكم وحتى ذلك الوقت وقبل ظهور فيلمه "الوردة الحمراء" وصل إلى فيلمه السينمائى رقم مائة، بالإضافة إلى فيلمين تليفزيونيين ومسلسلين. من ناحية الكيف وهى الأهم والأبقى المشكلة أكبر كما ذكرتها صراحة فى المقدمة الصغيرة للكتاب،؛ لأنه لم يترك اتجاها سينمائيا إلا وشارك فيه بتأليف القصة أو كتابة السيناريو أو الحوار أو بالاقتباس، وهذا ما دفعنى ليكون اختيار عنوان الكتاب "دراما بلا حدود" بمعنى الكلمة.. مثلما لا أؤمن أن كتب التكريم يجب أن تكون سيلا من المديح وإخفاء السلبيات وكأننا فى مسيرة شكر وتأييد، نفس المنطق أطبقه كما هو إذا ما اقترنت لحظة الكتابة بحدث الرحيل كموقفنا هنا؛ لأن الإحياء الحقيقى لذكرى الفنان هو إعطاءه حقه وتتبع رحلته وأهم محطاتها واستقراءها بظاهرها وباطنها من خلال وجهة نظر موضوعية قدر المستطاع دون مواربة أو إخفاء أو مراوغة بمنطق علمى؛ لأن الاختلاف فى الرأى مهما كان لا يصح أن يفسد للود قضية..

نتوقف أولا عند الفنان عبد الحى أديب من الناحية الإنسانية حسب التجربة التى مررت بها معه عن قرب.. شهر ونصف وأنا أتجول برأسى ما بين الأوراق والأفلام والمراجع أحاول رسم أول تصور للمهمة المقبلة، وعندما بدأت أقدامى تجد طريقها على الأرض الصلبة أجريت اتصالا بعبد الحى أديب لتحديد موعد أول مقابلة فى بيته، ومن أول لحظة فى اللقاء أدركت أننى أمام شخص يحترم الوقت جيدا؛ لأنه مستعد لكل شىء بالدقيقة والثانية، تماما مثلما وصلت أنا أيضا فى موعدى بالدقيقة والثانية. لا أعنى بانضباطه مجرد التواجد الجسدى بل منتهى التركيز الذهنى الحاضر؛ لأنه فيما ندر أن انشغل المُكرّم ولو بمكالمة تليفون أخرى غير عملنا الذى خصص له وقته فى هذه اللحظة، ولم يحدث أنه حاول أن يتباطأ قليلا أو يتأخر أو يتعامل بتكبر وتعال أو ما شابه كعلامة للأهمية والحيثية الفنية مثلما يفعل الكثيرون من الفنانين الكبار والصغار من الناحية العمرية.. لقد أدى هذا الانضباط الزمنى على مدى الجلسات المتعددة التى عقدناها إلى توفر حصيلة قوية من المعلومات والاستفسارات والإجابات ملأت ما يزيد عن خمس شرائط كاسيت، كلها تسير فى نفس التيار.. سؤال بسيط محدد أو ملحوظة مستخلصة من المشاهدات والقراءات لفتح الأبواب المغلقة، وإجابة مستفيضة من عبد الحى أديب تتميز بالتلقائية والانطلاق وقوة الذاكرة فى كثير من الأحيان.

ولأنه سيناريست فقد كان يجيب عن التساؤلات بشكل فنى وكأنه يحكى حدوتة مثيرة، تسانده خبرته وموهبته لاختيار نقطة البداية القوية الجذابة، ثم بناء بقية الأحداث بالترتيب الدرامى تبعا لأهميتها فى مسيرة حياته الشخصية والفنية، ثم اختيار لحظة مناسبة لنقل الحدث كمونتاج سردى حوارى حتى يصل إلى ختام نقطة ما. والأهم من ذلك أننى كثيرا ما شعرت أنه لا يحكى عما حدث فى الماضى، لكنه كان يحكى عما يحدث أمامه الآن فى الصورة الذهنية التى يستدعيها فى خياله ويراها بتفاصيلها الصغيرة والكبيرة. لذلك لم أكن أتضايق أنه أحيانا لم يكن يرانى، لكنه يرى نفسه من زاوية أخرى فى مرآة مختلفة تمنحه الفرصة للجمع بين عدة أزمان فى وقت واحد، ليحصل على ميزة إمساك طرفى الخيط كبداية ونهاية نتيجة معاصرة حدث أو نتيجة استنباط مفاتيح أخرى بفعل تراكم السنين.. على سبيل المثال لم يكن يعرف عبد الحى أديب فى الماضى سر عدم النجاح التجارى لفيلم "باب الحديد" ١٩٥٨ إخراج يوسف شاهين خاصة فى ذروة الإحابط، مع أنه من وجهة نظره يحمل قيمة فنية رفيعة ولا يوجد مانع يصرف عنه الجمهور مثل الغموض أو الأبطال الجدد المغمورين أو الغربة عن الأجواء المصرية أو ما شابه.. العكس تماما هو الصحيح؛ لأن الفيلم واضح لا يدعى الفلسفة، يتشابه مع الملامح العامة لموروث السينما المصرية من ناحية وجود الحبكة الدرامية بما لها من بداية ووسط ونهاية، وأبطال الفيلم هند رستم وفريد شوقى ويوسف شاهين وحسن البارودى، كما أنه متعمق فى صميم البيئة المصرية من ناحية الروح والشخصية، لكن ربما تكون البنية النفسية للفيلم هى التى تسببت فى استغراب الجمهور منه بعض الشىء تبعا للتركيبة الدرامية لشخصية قناوى.. ثم أضاف السيناريست أن وجود فريد شوقى شىء واختياره للشخصية التى تناسبه شىء آخر. فقد كان اختيار فريد شوقى لهذه الشخصية على العكس تماما مما اعتاده الجمهور من وحش الشاشة، الذى يضرب كل الأشرار ويخرج منتصرا مبتسما. كما أن "باب الحديد" كسر فجأة القاعدة التقليدية للسينما المصرية الملتزمة بأكلاشيهات الفتاة المسكينة والكباريه والباشا والصعلوك وخلافه، لهذه الأسباب وغيرها حطم جمهور الصالة دار العرض فى الحفلة الصباحية بعد مرور عشرين فقط من الفيلم وأعلن سخطه الكامل على كل شىء، على حين صمم جمهور البلكون على استكمال الفيلم حتى النهاية تبعا لاختلاف الأذواق والقدرة على تحمل الواقع الفنى المطروح بمرونة وصبر..

مثال آخر نأخذه من فيلم "أم العروسة" ١٩٦٣ إخراج عاطف سالم، حيث وصل إلى الترشيحات النهائية فى مسابقة أفلام الأوسكار كأفضل فيلم أجنبى، ومن يومها والجميع يردد أن سبب استبعاده للحصول على الجائزة سببا سياسيا بحتا يرجع إلى نفوذ اللوبى الصهيونى هناك، لكن فجأة أعلن لى السيناريست أنه عرف منذ وقت قريب قبل عام ٢٠٠٠ أن هناك سببا آخر فنيا وليس سياسيا يتعلق بتكامل الأركان الفنية للفيلم، بمعنى أن موسيقاه مع الأسف كانت مستقاة من المختارات العالمية ولم تكن تأليفا أصيلا يخدم الفيلم ذاته، وبذلك فضلت اللجنة اختيار العمل الأفضل والأكثر اكتمالا ومجهودا عن غيره من الأفلام..

نعود إلى الصورة الذهنية التى كان يستدعيها عبد الحى أديب أثناء الحوار، وكم كانت صورة حية حتى أنه كان يبتسم ويغضب ويصمت ويتكلم ويفكر ويتأمل

ويضحك مع نفسه أثناء الحوار، أو بمعنى أدق مع شخصيات هذه المراحل التى يفتش فى أدراجها الخاصة العلنية منها والسرية أحيانا على مهل، وأحيانا أخرى بسرعة شديدة خوفا أن تهرب منه الحالة التى تلفه الآن. عندما لاحظ هو الآخر أننى لا أقاطعه أبدا حتى لو تكلم ساعتين متواصلتين، راح يكشف عن طبيعة الفنان داخله بدون حسابات حتى أنه ذات مرة وأثناء حديثه عن أحد الأفلام القديمة سكت عن الكلام فجأة وظل صامتا ما يقرب من خمس دقائق وأنا أنتظره.. شىء ما تغير فى ملامحه انقلب إلى لحظة شجن مكثفة حتى قام فجأة وغادر حجرة المكتب بلا كلمة واحدة، وكأنه تذكر شيئا ما أو إنسانا ما عزيزا عليه. حوالى عشر دقائق ولم أحاول أن استدعيه أو أسأله عن أى شىء احتراما لصمته، ومثلما توقف عن الكلام وغادر الحجرة دون سبب من وجهة نظرى، عاد من تلقاء نفسه واستكمل الكلام دون أدنى إشارة لما حدث وكأن شيئا لم يكن، لكن بعدما قام بمونتاج فكرى زمنى شبه تعسفى ليعبر هذه اللحظة الخاصة الحرجة من وجهة نظره..

جلسة وراء جلسة أدرك عبد الحى أديب أننى بالفعل أتيت لعمل كتاب عنه وليس له؛ فزاد من قدر صراحته على قدر صراحة سؤالى بروح رياضية حقيقية وليست مفتعلة؛ لأنه ببساطة لا يوجد ما يجبره على تمثيل دور لا يناسبه وهو فى هذه المكانة.. سألته عن سبب تذبذب مستوى أفلامه مع رفيق عمره المخرج نيازى مصطفى، رغم ما يملكه الاثنان من موهبة تؤهلهما لتقديم أفلام أقوى حتى لو كان المقابل طرح عدد أقل من الأفلام.. فقال إن هذا صحيح بالفعل من الناحية النظرية المنطقية، لولا أن الظروف نفسها فى صناعة السينما المصرية كانت تسير فى اتجاه آخر.. بمعنى أن نيازى مصطفى كان يريد تطبيق ما تعلمه فى ألمانيا لتطوير موروث السينما المصرية والخروج عن المألوف منذ بداياتها، وإذا بفيلمه الطليعى "مصنع الزوجات" ١٩٤١ الذى بنى عليه أحلامه لم يلق النجاح المناسب أبدا من وجهة نظره؛ فعرف نيازى أن أحلامه شىء وأحلام السوق شيىء آخر تماما. هذه هى اللحظة التى التقى فيها نيازى مصطفى الذى تفوق على الأجانب فى بلادهم مع عبد الحى أديب، الذى أدرك هو الآخر النتيجة نفسها بعد فيلمه "باب الحديد"، لهذا أطلقت على هذه المصادفة التى جمعت بينهما "لقاء المصدومين" بعد اختصار الكثير من الأحداث والتفاصيل عن مدى الإحباط الذى أصاب كل منهما.

سألته عن تعليقه على آراء البعض أن أفلامه الكوميدية مع غيرها من الأفلام الخفيفة بعد واقعة الخامس من يونيو عام ١٩٦٧، كانت منعزلة تماما عن الواقع السياسى الاجتماعى الإنسانى الذى يعيشه المواطن المصرى.. وأجاب هو أن هموم الناس كانت فائقة ولا تحتمل المزيد؛ فأراد التخفيف عنها ولو قليلا حتى يجد المتفرج جوا مختلفا متفكها بما يختلف عن الواقع المرير الذى يعيشه ويحاصره من كل جانب، مما يعطى له بالتبعية قدرة غير مباشرة على استمرار الحياة. لكن هذا لا يمنع أن السيناريست عبد الحى أديب وظف هذه الكوميديا أحيانا ووجه سلاح سخريتها اللاذعة لفضح بعض سلبيات المجتمع المحيط بشرائحه المختلفة، مثلما وضع على لسان المعلم ملوانى (محمد رضا) أحد أبطال فيلم "انت اللى قتلت بابايا" ١٩٧٠ إخراج نيازى مصطفى، عبارة واحدة ظل

المعلم المقاول يرددها طوال الفيلم بصوت تسمعه كل القاهرة وضواحيها، مع أنها سر حربى خطير وهو قول بمنتهى الفخر والسذاجة: "نحن الملوانى بتاع المطار السرى".هذه الواقعة المستفزة والنكتة الشهيرة معروفة المصادر والأبعاد لكل من يقرأ التاريخ المصرى القريب..

سألته أيضا عن سبب القيمة المحدودة للكثير من الأفلام القليلة التى تناولت حرب أكتوبر سواء فى أفلامه أو فى أفلام غيره، وأجاب هو أن الحرب قامت فجأة وانتصرنا فجأة وحدث كل شىء فجأة، وبالتالى أصبح السينمائيون مطالبين بالتعايش مع الحدث واستقراءه بمنطق دورهم الطبيعى فى المجتمع، لكنهم لم يستعدوا جيدا لهذا الدور الاستشرافى وانحصرت طاقتهم فى مشاركة الشعب فرحته كنتيجة وليس كسبب وتحليل وتقديم رؤية مغايرة. الغريب أننا حتى الآن مازلنا نعانى من هذه المشكلة العقيمة منذ حوالى أربعة وثلاثين عاما بحسبة فارق الزمن عن تاريخ حرب أكتوبر، هذا بخلاف تاريخنا المزدحم بحشد هائل من الأحداث والأبطال، بينما الدول الأخرى خاصة الأجنبية تحيى مجرد ذكرى صغيرة عندها وتحولها إلى بطولات عظمى.كثيرا ما تلجأ إلى طرح الخيال الذى يصل أحيانا إلى حد المغالطات والتلفيق وتوجيه الرأى العام فى اتجاهات تخالف الحقيقة من وجهة نظرهم، لكن أين وجهة نظرنا نحن فى كل تاريخنا الطويل بجواهره الحبيسة تحت التراب؟؟

سألته عن سبب عدم نجاح فيلمه "الطاووس" ١٩٨٢ على سبيل المثال، مع أنه إخراج فنان كبير فى حجم كمال الشيخ؛ فأجاب عبد الحى أديب بصراحة أن الفنان رشدى أباظة بمواصفاته فى ذلك الوقت كان المرشح الأصلى ليلعب شخصية حمدى قبل أن تنتقل إلى الفنان نور الشريف، لكن نور مع الأسف ظهر بكمية ماكياج مصطنعة بشكل واضح ليبدو أكبر من عمره الحقيقى، وهو ما أثر على مصداقية الشخصية المحورية وبالتالى تخلخلت مصداقية العمل ككل.. بما أننا ذكرنا تعاون عبد الحى أديب مع المخرج كمال الشيخ، لا يصح أن يفوتنا ذكر فيلمه المهم "الخائنة" ١٩٦٠ بطولة محمود مرسى ونادية لطفى وعمر الحريرى وعادل أدهم ويوسف شعبان..تناقشت طويلا فى هذا الفيلم بالتحديد مع السيناريست من منطلق أنه بالفعل فيلم قوى مختلف عن السياق المتوفر من أفلامه الخفيفة، وهو الدليل القاطع أنه كان ومازال يملك من الموهبة التى تؤهله لتقديم أفلام قوية.. ودخلفى تفصيلات كثيرة تتعلق بالفروق الفردية والفنية بين المخرج نيازى مصطفى المصدوم كما ذكرنا والمتعجل دائما فى إخراج أعماله، والمخرج كمال الشيخ الهادىء المرتب الذى يسير على منهج بعينه، يعتمد على التأنى حتى يأخذ العمل الفنى حقه. قلة وكثرة عدد الأيام التى يقضيها الفنان فى كتابة العمل الفنى ليست بالطبع مقياسا منصوصا على النجاح من عدمه، لكن ما حدث بالفعل أن عبد الحى أديب استغرق فى كتابة فيلم "الخائنة" عاما كاملا ليرضى عنه كمال الشيخ الذى اندهش الكثيرون من إخراجه لهذا الفيلم الخارج عن سياق أفلام الجريمة التى اعتاد عليها جمهوره. ثم توقفت مع عبد الحى أديب عند نهاية الفيلم واستفضنا فيها طويلا، وسألته لماذا لم يكشف فى النهاية عن شخصية عشيق الزوجة (نادية لطفى) وتركه مجهولا مع التأكيد على وجوده بالفعل، بما يحقق فعل خيانتها بما لها من مبررات نفسية حسب توجهات

البنية الفنية فى هذا الفيلم؟ ودخلنا معا فى مناقشة فنية ذكرت القليل منها على صفحات الكتاب، لكنى انتهزت فرصة ندوة تكريم السيناريست عبد الحى أديب التى أقيمت أثناء انعقاد المهرجان بإحدى قاعات المجلس الأعلى للثقافة، وفتحت هذا الباب وهذه الإشكالية وتركت صاحب الندوة يدخل فى حوار فنى عميق مع الضيوف الحاضرين من المتخصصين وغيرهم. أولا - ليتعرفوا على الكواليس السرية للعمل الفنى. ثانيا - حتى يتعرف الحاضرون على الاختلاف التام بين وجهتى نظر عبد الحى أديب وكمال الشيخ فى نهاية الفيلم، وكل واحدة منهما كانت ستؤدى إلى ظهور فيلم مختلف تماما عن الآخر.. بينما كان يصر كمال الشيخ على كشف شخصية الخائن، تمسك عبد الحى أديب بموقفه باعتبار أنه لا يكتب فيلما بعنوان "من القاتل؟؟"؛ لأنه ليس قاضيا أو جلادا. وظل الخلاف معلقا هكذا على مدى ثلاثة أشهر إلى أن احتكم الطرفان للسيناريست سعد الدين وهبه الذى رجح كفة عبد الحى أديب فى النهاية..

راحت المناقشات وجاءت بين عبد الحى أديب وبينى على مدى تاريخه الكامل ليتوقف عند محطات بعينها بمنتهى الهدوء والكثافة حتى وصلنا إلى آخر جلسة وكانت الأشد إرهاقا؛ لأننى طلبت منه أن يستمع منى إلى بيانات كل أعماله المائة بالكلمة والحرف على مدى ما يزيد عن أربع ساعات، وكانت هذه هى المرة الوحيدة التى كان يستمع فيها وأنا أتكلم.. استكمل لى بعض البيانات الناقصة، واستكملت البعض الآخر بمساعدة مجموعة من الفنانين لا أعرفهم معرفة شخصية، ثم عدت إليه عبر التليفون وأخبرته بما استكملته وعن الشخص مصدر المعلومة؛ لأنه يملك من الخبرات الشخصية التى تلعب دورا حيويا فى تأكيدها أو إضعافها؛ لأن كل هذا التاريخ الحافل فى النهاية يخصه هو وحده.. ما بين بداية زيارة عبد الحى أديب للدنيا وإعلان نهاية الزيارة رحلة طويلة تؤكد أن صاحبها كان ضيفا عزيزا يستحق دراسة مطولة.. (٦٥٧)

## جونى ديب
## ممثل هذا الزمان!

هناك ممثل يحب الكاميرا، وهناك ممثل تحبه الكاميرا.. قاعدة معروفة عند كل من يعمل فى السينما يحسها جدا المخرجون ومديرو التصوير.. الممثل الأمريكى جونى ديب Johnny Depp من النوعية الثانية التى تفتش عنها عين الكاميرا وعين المتلقى فى كل مكان، لتستمتع بموهبته الغزيرة مثل أمطار أفريقيا التى لا تنقطع.إن لحظة السعادة ذكرى غير قابلة للشطب أو التزوير أو النسيان..

حياة صعبة عاشها جونى ديب منذ مولده فى التاسع من يونيو ١٩٦٣ من مرحلة إلى مرحلة.. تنقل فى كل مكان بلا وطن، محاولة احتراف الموسيقى، مهن كثيرة صغيرة، ذكريات متنوعة، جروح غائرة، أدوار هامشية ضئيلة، إصرار وتمسك بالفرصة، قدرة على تنمية موهبته حتى أصبح جونى ديب الآن ممثلا نجما. لكنه ليس مثل الكثير من النجوم التقليديين بعيدا عن الترجمة الحرفية

للقـاموس الناقـل، هـو كمـا يقـول لا يعتـرف باختيـار الأدوار التـى تحقـق أرباحـا بالملايين، بل يفتش عن أدوار تشـبع هوايتـه التمثيليـة ليحـرر مـن خلالهـا طاقتـه الحبيسـة، مع تفعيل وتطوير أدائه قدر المسـتطاع علـى قـدر اختياراتـه وطموحاتـه ودوافعه وأهدافه وأدواته. بما أننا لا نتعامـل مـع الكلمـات الشـفاهية مهمـا كانـت، علينا تأمل أفعاله لنجد أنه عمليا يدقق كثيـرا فـى اختيـار أعمالـه بـدليل نجاحاتـه المتزايدة فى التسعينيات والألفية الجديدة حتى بلغ مستوى مرموقـا مـن النجـاح مـع شخصـيتى سـير جـيمس مـاثيو بـارى فـى فـيلم " أرض الأحـلام/ Finding Neverland" ٢٠٠٤، والسيد ويلى وونكا فى "شـارلى ومصنع الشيكولاتة/Charlie And The Chocolate Factory" ٢٠٠٥، ومعهمـا أثبـت جـونى ديـب أنـه ممثـل مختلف متفرد له موهبته التى تميزه وحده، لا يقلـد ولا يتـأثر بالسـلب ولا يشـغل باله بالجوائز. الأهم أنه لا يقصد أن يمثـل حتـى أصبح مـن أكثـر الممثلـين إمتاعـا وتلقائية عند الجمهور.

مـع كـل مغريـات الشخصـيتين السـابقتين سـنتأمل لمحـة بسـيطة جـدا مـن التركيبة الدرامية لشخصية كـابتن جـاك سـبارو، التـى قـدمها جـونى ديـب بنجـاح عالمى متصاعد عبـر سلسـلة أفـلام "قراصـنة البحـر الكـاريبى/ Pirates Of The Caribbean" ٢٠٠٣و٢٠٠٦ و٢٠٠٧؛ لأن كيفية إمسـاك وتخيل ديـب للشخصـية مـن أهم أسـس نجاح السلسـلة المزدحمة بشخصياتها وأحداثها حتى بلغ نجاحا راقيـا عنـــدما وصـــل بـــأفراد الجمهـــور إلـــى حالـــة ســـيكولوجية متطـــورة مـــن التوحد/Identification مع شخصيته، ليغمسوا أنفسـهم محل حياتها وأحوالها فى العمل الدرامى.. لكن كيف يغمـس الجمهـور المسـالم نفسـه محـل قرصـان بحـار أصيل وعتيد؟!! إذا جردنا شخصية جاك سبارو بفرضية تعسـفية مـن كـل مقوماتهـا ومعطياتها لـنفض عنهـا حالـة العشـق التـى تحميهـا ونصـل بـالعكس إلـى نواتهـا الأولى، فسنجدها شخصية شريرة متأصلة لأن هذه المهنـة مرتبطـة فـى مـوروث المواطنين بدرجاتهم وطبقاتهم عبر العصور بـالغزو والسـلب والتـوحش الشـديد.إن كلمة قرصان لا تعنى إلا قرصانا! ومـع كامـل احترامنـا لمجهـودات كتّـاب السـيناريو والمخرج جور فرينسكى، بلغت المفارقة حـدا مدهشـا، عنـدما حـوّل جـونى ديـب دفـة العلامـة الأيقونيـة المصـاحبة لمهنـة القرصـان إلـى حيـز المـرح والكوميـديا وأصبحت أكثر دينامية، لكن الأكثر صعوبة كـان تحويـل دفتهـا عكـس الاتجـاه تمامـا ليخلق منها شخصية محبوبة تتخطى حـدود المعقوليـة وتنسـى الجمهـور التركـة الثقيلة لهذه المهنة المقززة؛ فيندفع لتقبل الشخصية والتعاطف معها والغفران لها وحبها ثم التوحد معها، بل وتمنى انتصارها على أى عدو فقط لتستمر أمـام عينـه ويزيد من ساعات حياتها..

وضـع جـونى نفسـه فـى معادلـة صـعبة ونجـح فـى اجتيازهـا، عنـدما خلـق لشخصية كابتن جاك سبارو عالما يخصها وحدها من العلامـات واللفتـات وأسـلوب التفكير والحوار وطريقة النطق والسير والملابس، والتفاعل مع المواقف كفعـل ورد فعل، ورسـم علاقته الراسخة بنفسه وعلاقاته المتغيرة مع الآخرين ألف مـرة فـى اللحظة الواحدة مثل البحر الهائج. لكن كل هذا البناء الدرامى المتـزن فـى مقابـل تقديم تنويعات خفية ذكية من الداخل، كى لا تقع الشخصية فى دائرة التكـرار ثـم الجمود ثم الموت إلى الأبد. وعلى ذكر البحر نلاحظ أن جونى ديب استقى الكثيـر

من ملامح الشخصية الخارجية والداخلية من مفردات البحر، التى من المفترض أنه يتشربها ويحفظها ويعشقها بصفته قرصانا.. مثلا اختار لنفسه طريقة سيرة متمايلة مرحة متدافعة إلى الأمام على حلقات مثل توالى الموجات، لكنه فى نفس الوقت على أتم استعداد لتغيير دفة مسار بشكل مفاجىء ودود أو غدار كفلسفة البحار، وهو ما ينطبق على مكونات تفكيره وتصرفاته وقراراته وعلاقاته.

كل هذه الدرجة من المرونة والشجاعة يخفى سبارو وراءها إحساسا بعدم الأمان من الجميع، إلا من بحارته المخلصين برغم سذاجة مناظرهم، لهذا نجده دائما يقفون على نفس الأرضية الترديدية بصراحة كما هم دون تقلبات أو حسابات أو اندهاش بمنتهى الثقة المتبادلة، طالما ينتمون إلى نفس النوعية ويرون حقيقتهم فى نفس المرآة المائية مع فارق الزعامة والكاريزما. شخصية مثل سبارو لا تمر بلحظات مؤثرة كثيرة؛ لأنها لا تأمل فى شىء أصلا. تتمشى أحلامها ذهابا وإيابا على الماء بلا شاطىء، تملك زمام نفسها بمنتهى الحرية لتغرق نفسها فى الضحكات أو المخاطر كما تشاء. لهذا جاء استسلام كابتن جاك سبارو لقبلة إليزابيث (كيرا نايتلى) كواحدة من أندر اللحظات فى الأجزاء الثلاثة؛ لأن الفتاة خبرته فى نهاية الجزء الثانى ولمست الكائن الأرضى داخله، بعدما أزاحت القرصان البحرى جانبا واعتقلته فى غفلة من صاحبه، فكان جزاؤه أن التهمه وحش البحار! لهذا عندما كررت إليزابيث محاولة تقبيله فى الجزء الثالث تراجع سبارو على الفور، ليس لأنه لا يحبها، بل لأنه تعلم أن طبيعته القرصانية الفطرية هى التى تسانده وتنقذه فى كل المواقف فيما يتناسب مع بيئته وأطماع من حوله. فى عالم القراصنة لابد أن يكون الكابتن جاك سبارو قرصانا مخادعا قبل أن يخدعه الآخرون. (٦٥٨)

## " عصابة الثلاثة عشر/ Ocean's Thirteen"

## مهمة جهنمية إنسانية مضحكة

مازال المخرج الأمريكى ستيفن سودربرج يواصل أفلامه ذات المنظومة الشبكية المتفرعة، خطوطها المائلة بمنحنياتها وسراديبها وأسرارها وتقاطعاتها وتشابكاتها ومنافذها المختبئة تفوق عدد خطوطها المستقيمة بمراحل. فقد أعجبته لعبة ممارسة الهدنة الإبداعية المحسوبة للمرة الثالثة ليقدم فيلمه الأمريكى "عصابة الثلاثة عشر/Ocean's Thirteen" ٢٠٠٧، استكمالا للجزء الأول "المخاطر الكبرى" ٢٠٠١ والثانى "عصابة الاثنى عشر" ٢٠٠٤..

تخفف سودربرج هنا من قيود أحداث الفيلم الأصلى "عصابة الأحد عشر" ١٩٦٠، واكتفى بوجود أسماء وروح وتركيبة شخصياته التى تنتسب إلى كاتبى الستينيات هارى براون وتشارلز ليدرير، ليقيم عليها كاتبا سيناريو الجزء الثالث برايان كوبلمان وديفيد ليفن مطاردة أخرى تدور فى عالم كازينوهات القمار، والهدف الجديد ملايين السيد ويلى بانك (آل باتشينو) صاحب سلسلة الفنادق الشهيرة.. حاول الفيلم اكتساب تعاطف المتلقى وخلق مبرر وجود الجزء الثالث،

عندما اجتمعت العصابة للانتقام من بانك الخائن بعدما غدر بعضو العصابة روبن (إليوت جولد) وتسبب فى مرضه. انطلاقا من قيمة الصداقة والوفاء وطبيعة شخصيات أفراد العصابة المرحين على اختلافها، مع توظيف بعض الضحايا دون ذنب لأهداف إنسانية بحتة، لعب السيناريو مع الإخراج مع مونتاج ستيفن مريونى فى البداية لعبة المزج بين حوار اللحظة الحاضرة الدائر بين العقلين المخططين أوشن (جورج كلونى) راستى (براد بيت) مع رامون (إيدى إيزارد) الذى يطلبان مساعدته لاختراق جهاز حماية الكازينو، وبين السرد المجسم الذى يشرح من خلاله أوشن بصوته السارد وراستى العارف بالخفايا لرامون وللمتلقى كيف تم فى الماضى زرع لينوس (مات ديمون) ولفنجستون (إيدى جيمسون) وفرانك (بيرنى ماك) والصينى الرشيق ين (شاوبو كين) للقيام بأدوار مختلفة، وكيف تحول فيرجل (كازى أفليك) وتورك (سكوت كان) إلى عاملين فى مصنع مكسيكى لإنتاج النرد، وكيف أصبح باشِر (دون شيادل) عامل إصلاح تحت الأرض، مع انقلاب العجوز سول (كارل إرلين) إلى خبير تقييم الفنادق ومنحها الجوائز. بهذا يحل سودربرج عدة مشكلات فى آن واحد.. أولا - استجماع أهم ما يخصنا من تفصيلات الماضى؛ لأنها نواة المستقبل. ثانيا - إعادة التعريف بكل أفراد العصابة وقدراتهم لمن شاهد أو لم يشاهد الجزئين السابقين. ثالثا - التغلب على المشكلة الأزلية فى كيفية توزيع الأدوار والأهمية الدرامية لكل هذا الكم من الشخصيات، مع الإبقاء على أوشن وراستى كقائدين متقاربين حتى فى تصفيف الشعر وألوان وموديلات الملابس طبقا لتصميمات بويس فروجلى. رابعا - التأكيد على صعوبة المهمة وإعلان كل عقبة وكيفية حلها لتصاعد الإثارة. خامسا - احترام ذكاء العصابة وإنسانيتها فى التعاطف مع الفقراء، لضمان تحييد المشاهد كى لا ينفر من صراع لا يخصه بين اللصوص. سادسا - تقديم شهادة عملية لتأييد مبدأ مكيافيللى أن الغاية تبرر والوسيلة، بدليل لجوء العصابة إلى ضحيتها السابقة تيرى (أندى جارثيا) لطلب المساعدة المالية، وللتذكير بأحداث الجزء الثانى، ولإثبات أنه يستحق السرقة حيث يجبرهم الآن على سرقة جوائز ماسات أفضل الفنادق التى ينالها بانك، مع ذلك حاول تيرى الغدر بهم فى النهاية لكن دون جدوى. سابعا - استبعاد المنطق الأخلاقى فى التعامل مع عصابة أوشن وعزل سلطة البوليس كعنصر موضوعى إيجابى ملتزم، إذا كان رجل البوليس كالدويل (بوب أينشتاين) يعمل بصراحة وهمة لتوصيل الماسات المسروقة لتيرى؛ وشكرا لساعى البريد!

كعادة سودربرج الذى تولى مهمة التصوير قدم منهجا بصريا متميزا تنبعث منه موهبته وفكره، متنوعا بين الكاميرات الثابت والمحمولة لاستيعاب كل هذا العالم الواسع جدا. وكلما زاد رتم المطاردات، كلما اختزل المونتاج التفصيلات واختار إنهاء مشهد وبداية آخر بمنطق الإيجاز السينمائى، أى إخفاء العديد من المعلومات ثم إظهارها كنتيجة أو كإعادة تجسيد أو بالإخبار فى الوقت المناسب. قدم سودربرج عدة تصاريح طويلة الصلاحية للمتلقى لدخول هذا العالم وتفاعله معه واستمتاعه بالمهمة الإنسانية المربحة، عندما رسم منهجه البصرى على أساس المهارات الذهنية والحركية لكل الأبطال، ليضع العصابة والمتلقى فى سلة توحد واحدة.. لهذا أحاط كل مشاهد راستى وأوشن معا أو منفصلين بنسيج شبه ساكن من حركة الكاميرات وسياق المونتاج وحتى على مستوى ميزانسين الحركة

الداخلية، حسب طبيعتهما المخططة قليلة الحوار والحركة الجسمانية، ليحل محلهم التوهج الفكرى الداخلى المحرك لكل الخيوط. تتبع سودربرج خط السير الخططى للقائدين المخلصين بوجهة نظرهما، عندما اختار مثلا مرحلة معينة من اختراق أوشن وراستى حجرة ما فى الفندق من الخارج إلى الداخل إلى الخارج، وسار خلفهما ومعهما وقبلهما دائما من اليمين إلى اليسار، على مستوى مرتفعات متباينة طبقا لتركيزهما على العنصر المستهدف بين كرسى وسقف وأرض ومقبض باب إلى آخره. ومع احتدام المغامرة قسم المخرج الشاشة إلى مربعات متناثرة لأداء مهام مونتاج زمنية مكانية درامية تفسيرية، لتكرار الحدث أو التقاط الخطوة التى تسبقه أو تليه أو إعلان المراقبة أو التمهيد لمفاجأة حسب تركيبة ودور وإيقاع كل شخصية، بهدف جمع شمل كل أجزاء اللوحة التى أوشكت على الانتهاء.

يظل الجزء الأول للسيناريست تيد جريفن والثانى للسيناريست جورج نولفى الأقوى بالمقارنة، بسبب افتقاد الشخصية الدرامية النسائية هنا كخط وروح وتأثير، بعكس الجزئين الأول والثانى اللذين ملأتهما جوليا روبرتس وكاثرين زيتا جونز بقوة. وبسبب البناء المحدود لشخصية أبيجال سكرتيرة بانك وعدم قدرة الممثلة إلين باركِن على إحياءها بالحضور الفعّال، مما انعكس بالسلب على مشاهدها مع آل باتشينو المحاصر هو الآخر داخل شخصية أحادية ضيقة تمثل القسوة المطلقة لصالح الإعلاء من عصابة أوشن. هذا بالإضافة إلى جمود موسيقى ديفيد هولمز بإيقاعاتها المتكررة واحتكاكها مع الحدث من الخارج، وعدم التوظيف الدرامى المتنامى لتصميم ديكورات كريستن توسكانو مسينا، مما عزل محتويات الصورة عن الإطار الخارجى إلى حد ما.. (٦٥٩)

## "الرباعى الخارق ٢: العدو المميت/Fantastic 4: Rise Of The Silver Surfer"

## الحياة لحظة اختيار!

ظن هو أنه مجبر أن يكون عدو الجميع بدون سبب ليتمنى الجميع محوه من ذاكرتهم، لكن عندما امتلك نفسه وقراره أصبح صديق الجميع لأسباب كثيرة. وعلى قدر ضميره الحى، على قدر ما أصبح بطل سوبر فوق العادة يتمنى الجميع تخليده فى ذاكرتهم إلى الأبد..

إنه البطل الحقيقى للفيلم الأمريكى الألمانى "الرباعى الخارق: العدو المميت /Fantastic 4: Rise Of The Silver Surfer" ٢٠٠٧ إخراج تيم ستورى. كتب القصة جون تورمان ومارك فروست الذى شارك فى كتابة السيناريو مع دون بين، ومن المعروف أن الفيلم مُستلهم من حكايات مارفل الكوميدية الشهيرة لصاحبيها ستان لى وجاك كيربى بأبطالها الخارقين مثل الرجل الأخضر والرجل العنكبوت وغيرهما. مع الفارق فى توزيع القوى بين المصادر المختلفة باختلاف البيئات والظروف، لكن الكل ينشد الخير ويتعرض إلى لحظات ضعف ويمر باختبارات ذاتية

أقسـى مـن اختبـارات الحـروب الخارجيـة. وكلمـا تحقـق انتصـار زاد عـدوهم مـن أسلحته وغضبه وشره..

من هنا حقق الرباعى الخـارق انتصارات ملموسـة علـى أعـدائهم فـى الجـزء الأول.الأسـاس العلمى العبقرى والكاريزما القيادية والقرار الحاسـم متوفرون عند د. ريـد ريتشـاردز (إيـوان جرافـاد)، ويـنعكس علـى قدراتـه الخارقـة فـى مـط جسـده بالكامل إلى ما لا نهاية دلالة على إحكام سيطرته على كل شـىء وقدرتـه علـى بلوغ ما يريد مهما كان بعيدا. بينما حبيبته الرقيقة الخفيفـة سـو سـتورم (جيسـكا ألبا) لديها القدرة على إثارة الرياح والاختفاء عن الأنظار، ويسـتكمل شـقيقها المرح المتهور جونى ستورم (كريس إيفانز) المنظومة بقدرته علـى الطيـران فـى الهـواء كالسهم بعدما يتحول إلى كتلة نار. وأخيرا تأتى القوة العضلية متمثلة فى الرجـل الجاد بن جريم (مايكل كيكلس) الذى اختـار لـه الفـيلم منـذ الجـزء الأول المعـادل المباشـر، بانتفـاخ جسـده وتقسـيمه إلـى مربعـات مثـل الكيـان الصـخرى أو حجـر أسـاس المنازل المبنية بالطوب الأحمر. وربما يكون من حسـن حظ زوجته الكفيفية أليشـيا (كيرى واشـنطون) أنها لا تراه؛ لأن احتمال شـكله طوال الوقت أمـر صـعب.. إذا تعاملنا بشـكل مختلف مع كل القوى الخارقة، فسـنجدها المنظومـة المتكاملـة التى يحتاجها أى إنسـان ليتكامل، وسـنجدها أيضا العناصر الأولية لهـذا الكـون. أى أن ارتباط الأبطال بالـدفاع عـن كوكـب الأرض ينبـع مـن أصـول انتمـائهم ومهـامهم السـامية التى خلقوا من أجلها..

على مدى عـدة مشـاهد متواليـة ركـز المخـرج تـيم سـتورى مجهوداتـه علـى تذكير المتلقى بهذه البنية الخارقة، وارتفع فى مستوى العلاقات بينهم لدرجـة أن ريتشـاردز وسـتورم يتفقان على الزواج، كما ارتفع فى وضع العقبات أمـامهم وأمـام كل الكون عن طريق تركيز محور الشر داخل الزميل العـالم العائـد فيكتـور (جوليـان ماكماهون)، الذى صب قوته على سرقة المزلاج الخارق الذى يسـتمد منه الكـائن الفضى (صوت لورانس فشبورن/تمثيل دوج جونز) القادم من كوكب آخر كل قوتـه، والهدف تدمير كوكب الأرض أملا فى إنقاذ كوكبه هو من الـدمار، مـدعيا أنـه لـيس أمامه أى خيار إلا الشر..

أقام المخرج منهجه على أسـاس توصيل الخطاب الفكرى عبر أشـكال مختلفـة حسـب مسـتويات التلقى، وتنصب كلها على خطورة لحظة الاختيـار فـى أى حيـاة أى إنسـان ونظرته إلى ذاتـه، ومفهـوم القـوة الخارقـة التـى يكتسـبها طالمـا كـان متعاونا مع الآخرين لصالح البشرية.. على السـطح الخـارجى هنـاك معركـة دائـرة بين عالمين، لكن الحقيقة أن المخرج أراد وضع كـل الأبطـال أمـام نفـس الاختبـار، خاصة عندما قرر د. ريتشـاردز وسـتورم الزواج، ثم الانفصال عن الجماعـة والاكتفـاء بالحياة العادية مثل بقية البشر. لهذا لعب المخرج لعبة لطيفة عندما اسـتند علـى تلامس المقاتل النارى جونى مع الكائن الفضى، ليتبادل جونى مع زملائـه مصـدر القوى بمجرد التلامس. قام سـتورى مـع مـدير التصـوير لارى بلانفـورد والمـونتيرين بيتـر إس. إليـوت ووليـام هـوى ومايكـل مـاك كوسـكر والمؤلـف الموسـيقى جـون أوتمـان، بصـنع سـياقات متداخلـة مـن هـذه المشـاهد الطريفـة بفعـل المفاجـآت المتوالية.. بمعنى أن كل شخصية حسب طبيعتها الأصلية لها سـياقها المسـتقل ما بين العقلانية والرومانسـية والمرح والجدية، لكن مجـرد اخـتلاط القـوى وتبادلهـا

يمنح الشخصية شـيئا مـن التغييـر المباغـت بـدافع خلـق الكوميـديا. لكنهـا مجـرد لحظات قليلة لتتكشـف الرسـالة الأصلية للعمل، التى تسـمح بإمكانية تبادل الأدوار مؤقتا؛ لأن كل له خصوصيته التى لا يمكن تغييرها. كما أن كل مـنهم وحـده مهمـا امتلك من قوى مختلفة، لن يستطيع محاربة أى عدو مهمـا كـان؛ وهـذا مـا حـدث بالتجربة العملية..

لهذا تعامل المخرج مع هذه المشاهد باعتبارها كيانا منقوصا يبدأ ويقفز وينهيه بتعسـف، بالتـالى اختلـت قطعـات المونتـاج عـن قصـد حسـب وقـع المفاجـآت والتبادلات غير المنطقية، وراحت الكـاميرات تتعمـد إحـداث نقـاط ضعف للتشـكيك فى القيم الجمالية الفكرية الملتبسة طالمـا لـم يسـتوعب الأبطـال الـدرس بعـد، لهـذا اختـارت الزوايـا المسـتكينة والكـادرات الضـيقة والفراغـات الواسـعة والخـواء الداخلى للتأكيد على تعثر المعادلة الإنسانية داخل هؤلاء الأبطال قبل اجتماعهم ثانية.

لعب المـزلاج الطـائر دورا كبيـرا فـى مـنح المخـرج وفريقـه إمكانيـة بـث الحريـة والحيوية داخل الكادرات، بسـبب هذا العنصر الجديد بمتطلباته وإمكاناته وسرعاته، ولعدم اسـتهلاك عين المشـاهد وإثـارة مللـه بعـد انتهـاء مفاجـأة اسـتعراض قـوى الأبطـال الأسـاسـيين فـى الجـزء الأول. عـادل المخـرج بصـريا تـأثير العـدو ومهمتـه المدمرة فى المشاهد الأولى، بإغراقه فى كـادرات جامـدة بطيئـة مميتـة التنقـل داخليا وخارجيا ومتوقفة الأنفاس جماليا، يلفها الصمت الثقيل بعكـس الموسـيقى الحيوية التى تلف أبطال الإنسانية. وذلك تماشـيا مـع صـلابة معـدن الفضـة الـذى يكسـو العـدو، ومـع قتامـة وقسـوة لـون الـثلج الأبـيض الكاسـح محـل لقاءاتـه مـع المـتحكم فيـه السـيد فيكتـور. ثـم تغيـرت الأمـور بالتـدريج وعـادت للصـورة حياتهـا وانسجمت مع حياة الأبطال، عندما تعلم العدو الفضى أنه مازال فى الحياة لحظـة اختيار، يمكنه فيها تحديد مصيره بيده لا بيد غيره مهما كان.. (٦٦٠)

## "وادى الذئاب العراق/Wolves Of The Valley Iraq"

## الوجه القبيح للسياسة الأمريكية بدون ماكياج!

منذ ظهور الفيلم التركى المتمرد المباشر "وادى الذئاب العـراق / Wolves Of The Valley Iraq/Kurtlar Vadisi Irak" ٢٠٠٦ للجمهور إخراج التركيين سردار أكار وسعد الله سنتورك فى الكثير من أماكن العالم، وهو يثير القلاقل والمشـكلات مـا بين مؤيد شعبى ورسمى فى كل مجتمعات صغيرة وكبيرة داخل تركيا حتـى بلـغ مستوى السلطة السياسية، وأيضـا علـى مسـتوى الجاليـات التركيـة المتمركـزة بغزارة داخل ألمانيا. فى المقابـل يلاقـى سـيولا هائلـة مـن الاعتراضـات الألمانيـة والأمريكية واليهودية أيضا لاتهامه بمعاداة السياسة الأمريكية؛ لأن الفـيلم التركـى تجـرأ وعـرض واحـدا علـى مليـون مـن أطـراف الحقيقـة السياسـية العسـكرية الإنسانية المؤلمة قبل أن تضع زينتها وتختبىء وراء التصريحات المخدرة للوعى..

نال الفيلم الناطق بالتركية والعربية والكردية والإنجليزية جائزة بـوجيى بألمانيـا العام الماضى، يستغرق زمـن عرضـه علـى الشاشـة سـاعتين كـاملتين ودقيقـة

واحدة، كما يعتبر أغلى إنتاج فى تاريخ صناعة السينما التركية منذ نشـأتها علـى الإطلاق بتكلفة بلغت عشرة مليون دولار ويزيد بقليل، بينما جنى اثنين وعشـرين مليون دولا وأكثر بعد عرضه تجاريا فى تركيا، وقد حقق فى أوروبـا إيـرادات اقتربـت من ثلاثة ملايين دولار كحدث فريد من نوعه فى صناعة السينما التركية لم يحدث من قبل.. قـدم سـيناريو عمـر لطفـى ميتـى وراسـى ساسـماز وباهـادير أوزدنيـر معالجة سـينمائية للحلقـات التليفزيونيـة التركيـة الشـهيرة بـنفس الاسـم "وادى الذئاب العراق"، والتى شـهدت نجاحـات مبهـرة هنـاك علـى مـدى ثلاثـة مواسـم متوالية. تقوم البنية الدرامية لهذا الفيلم من الأساس على حادثة حقيقيـة وقعـت بالفعل فى الرابع من شهر يوليو عام ٢٠٠٣ فى بلدة السليمانية بشمال العـراق، عندما ألقت القوات الأمريكيـة القـبض علـى أحـد عشـر فـردا مـن القـوات التركيـة الخاصة مع ثلاثة عشر مدنيا بدون أى سبب تحت قيادة الكولونيل الأمريكية وليـام ملفيل، الذى تحول فى هذا الفيلم إلـى المارشـال سـام وليـام (الأمريكـى بيلـى زين). بينما أعطى الجنود الأتراك الأمان للجنود الأمـريكيين، أصـرت القـوات الغازيـة أن يخرج الجنود الأتراك مستسلمين واضعين أيديهم على قبعاتهم فوق رؤوسـهم وتم احتجازهم لمدة ستين ساعة، وهى الواقعة الشهيرة المعروفة باسـم "حـدث قبعات الرأس/Hood Event"، وقد اعتبرها الأتراك إهانة ما بعدها إهانة خاصة بعـد امتناع بوش عن الاعتذار عما وقع، واكتفاء دونالد رامسفيلد بإبداء النـدم علـى مـا حدث! هنا قرر أحد القادة الأتـراك الانتحـار بسـبب شـعور بالعـار المخـزى، وتحـول الضحية فى الفيلم إلى سليمان أصـلان بعـدما كتـب خطابـا إلـى صـديقه التركـى بولات أليمدار (نيكاتى ساسماز) عميل القوات التركية الخاصة، معترفا أنه لا يعرف ماذا يفعل فى هذا البلد؟!

لعب هذا الخطاب نقطة التحول الدرامية للأحداث؛ لأنه كان مبررا منطقيا لقدوم أليمدار مع زملائه عبد الله (كينان كوبان) وإرهان (إرهان كوفاك) وميماتى (جوركان يوجن)، ليحاولوا الانتقام من المارشال الأمريكى وإذلاله بنفس الطريقة نيابـة عـن الشعب التركى ككل، لكنهم فشلوا فى آخـر لحظـة بعـد احتمائـه الشـجاع بـدرع بشرى من الأطفال الأبرياء وهو يعـزف لهـم بمنتهـى الملائكيـة والانسـجام علـى البيانو! ثم جاءت نقطة التحول الدرامية الثانية لتعلن اتحاد الأتراك والعـراقيين هـذه المرة ضد الاحتلال الأمريكى، عندما قاد المارشال غزوا بربريا على مجموعة عـرب يحتفلون بالزواج واتهمهم بالإرهاب لمجرد إطلاق أعيرة نارية احتفاليـة فـى الهـواء بحكم العادة؛ فقتـل الأمريكيـون الجنـود الأبريـاء والأطفـال والعـريس أمـام عروسـه ليلى (برجوزار كوريل)، التـى أقسـمت علـى الانتقـام مـن المارشـال القاتـل قبـل مساعدتها للأتراك على الهرب من العدو المشـترك.. يقـدم الفـيلم خطابـا متوازنـا يميل ضد الأمريكيين بطبيعة الحال ممثلـين بتكثيـف محـدد فـى القائـد المارشـال السادى والطبيب الأمريكى (جارى بيـزى) الـذى يتبـرع بأعضـاء العـراقيين الأحيـاء للأجانب الأغنياء، وفى الجندى المتوحش الذى يقتل العرب العزل المقيدين داخـل مقطورة مغلقة كى لا يختنقوا بدون منافذ هواء!! مع تقـديم نمـاذج مجسـمة تكـرر وتؤكد انتهاكات نزلاء سجن أبو غريب بالصوت والصـورة، مقابـل زرع خطـاب فكـرى صادق يرسـم صـورة صحيحة واضحة لتسـامح الإسـلام مـن خـلال الشـيخ عبـد الرحمن (غسان مسعود)، الذى لا يرضى عن فكرة الانتقام من أى غريـب أجنبـى دون ذنب..

تم تصوير هذا الفيلم فى أنحاء تركيا، وقاد المخرج مدير التصوير صلاح الدين سانكاكلى للإيحاء بروح وجماليات ومعمار البيئة العراقية من الشوارع والبيوت الصغيرة وتصميم البنايات العربية ومنافذها المتنوعة المختلفة، والإحساس بالجو العربى الصحراوى النزعة قدر المستطاع. اجتهد مدير التصوير رغم بصريات الصورة الفقيرة أحيانا فى تفعيل الخطاب الفكرى، من خلال إقامة علاقات سببية دلالية بين الكتلة والفراغ والبيئة المحيطة، وتعاون معه مونتاج كمال الدين عثمانلى حيث تعثر عن قصد طوال لحظات المعارك والمطاردات، بعدما سمح لإحساس جمود الموت بالسيطرة على تكنيك وتوقيتات القطعات لتحقيق سياقات متوالية من المقاومة الشعبية العسكرية العربية التركية المستمرة، بينما تفرغت موسيقى جوخان كردار لتحقيق إيحاءات الأجواء الشرقية الحزينة، وإقامة مناوشات موسيقية قوية مع إيقاعات البلاد الأخرى.

برغم أن الفيلم تعامل مع تحقق فعل الاحتلال كنتيجة وأمر واقع بالفعل دون مناقشة الأسباب الحقيقية لذلك، مما عرض خطابه الفكرى المبثوث للكثير من النقص فى البنية التحتية السياسية، فإنه حاول قدر المستطاع لفت الأنظار لما يحدث فى العراق لكن من وجهة النظر التركية وحقيقة وجودها.. لا ننسى أن الفيلم إنتاج تركى وليس عربيا كى لا نحمله أكثر من طاقته وأهدافه، أى أننا لا نستطيع أن نطلب منه تبنى وجهة نظر العراقية على المستوى الشعبى أو الرسمى الكامل.. فى المجمل لعبت ليلى دور الصدارة فى مساعدة الأتراك ومحاولة الانتقام من العراقيين لصالح من تعرفه ولا تعرفه، لكنها على المستوى الفعلى تمثل الاستعارة الرمزية للوطن الذى يبحث عن البطل القومى الشعبى الذى يحميه من كل غاشم ويوفر له الأمان، كى يصبح وطنا بالفعل وليس مجرد لافتة بالية معلقة على الحدود تضلل وتنفر وتطرد أكثر مما ترشد وتحتضن وتأوى.. على الجانب الآخر طرح الفيلم خطابه الفكرى على المستوى المطلق دون أن يترك الباب مواربا إلا بأقل القليل، ولا خلاف على أن الوجود الأمريكى فى العراق هو احتلال رسمى مهما كانت المسميات والمغريات والدوافع والأهداف الوهمية أو الحقيقية خلف وأمام الستار، لكن على مستوى الأفراد اكتفى الفيلم بإظهار جندى أمريكى واحد فقط فى الصورة يطلب من زميله أو بمعنى أصح يتوسل إليه ألا يقتل المواطنين العراقيين العزل المقيدين داخل السيارة كما الأغنام. فما كان من زميله إلا أن أرداه قتيلا هو الآخر بطلقة واحدة بكل وحشية وغدر وديكتاتورية، لمجرد أنه يمثل الرأى الآخر الديموقراطى الحر المختلف الذى لا يريد الاقتناع به ولا الاستماع إليه من الأساس. من هنا صوّر الفيلم النسبة الكاسحة من الأمريكيين بوصفهم ترديدا فوتوغرافيا للسياسة الأمريكية العليا المتواجدة أيديها بالفعل داخل الوطن العراقى وتمارس عليه كل الضغوط، برغم اعتراف أحد الزعماء المحليين العراقيين أنهم كصفة جمعية شعبية أخطأوا، عندما تركوا الحبل على الغارب لصدام حسين ليتمادى فى ظلمه وقهره حتى بلغ هذه المرحلة المستعصية..

يحسب للممثلين الأمريكيين بيلى زين وجارى بيزى الاشتراك فى هذا الفيلم برؤية موضوعية عادلة، وكان رد الفعل تعرضهما معا خاصة بيلى للانتقادات الحادة من أصحاب الرؤية الغازية المتعصبة داخل المجتمع الأمريكى بهيئاته القوية السلطوية المؤثرة وما أكثرها.. (٦٦١)

## "هو النهارده إيه؟"
## مكالمة خطأ تفتح أبواب التسامح والتنوير

مرات قليلة جدا التى نجد فيها فيلما روائيا قصيرا إنتاج جهة تليفزيونية يتعامل مخرجه مع الكادرات بمنظور سينمائى، بعيدا عن العلب التليفزيونية التقليدية المعتادة التى تنقل من الكتاب كادرات الكلوز والمتوسطة وخلافه، كى لا يتصيد لها أحد أى خطأ بمنطق الطالب الذى يصم لينجح. أما من يريد التفوق فعليه أن يخلص نفسه من سلاسل خانة الضعفاء محدودى الطموح والأمل والقدرات. الإبداع مغامرة جميلة لكنها خطيرة، تحتمل وجهات نظر مختلفة إذا كانت موضوعية، ولا تحتمل خانات الصح والخطأ بالقلم الأحمر الثقيل؛ لأنه ليس هناك صح وخطأ بكل هذه القيود الصارمة لا فى العلم ولا فى أى شىء..

من هذا المنطلق سنتعامل مع الفيلم الروائى القصير "هو النهارده إيه" ٢٠٠٧ لحساب قطاع القنوات المتخصصة إخراج سامح الشوادى فى تجربته الثانية بعد فيلم "طرح الصبار"، وقد أقيم للفيلم عرض خاص يوم الرابع والعشرين من شهر يونيو بقاعة نقابة الصحفيين فى حضور مجموعة كبيرة من الجمهور والنقاد والصحفيين، وأعقب العرض ندوة مع طاقم وأبطال العرض.

كان واضحا من بداية هذا الفيلم الذى استغرق زمن عرضه خمسا وثلاثين دقيقة أن المخرج ومؤلف القصة والسيناريو والحوار ماهر زهدى فى تجربته الأولى تخطيا حدود عقلية الموظف الذى لابد أن يرضى الرؤساء ليوقعوا بالموافقة على أوراق صماء، وتعاملا مع المسألة بمفهوم فنان يريد أن يقول شيئا ويعبر عن نفسه بحرية؛ ولم لا إذا كان يملك على الأقل الأسس التى تحتاج إلى خبرات قادمة؟؟ قد يعتقد البعض أن كل ما ذكرناه مجرد بديهيات لا تحتاج إلى إعادة توضيح، هذا صحيح من حيث المبدأ والخطوط العامة لكنها مع الأسف بديهيات غائبة تؤدى بالكثير من الأفلام الروائية القصيرة أو التسجيلية إلى الانتهاء فى المخازن الرطبة المظلمة، بعد منحها عدة عروض بالإكراه على القناة المنتجة، ثم تنتهى إلى مصير الاختفاء محليا ودوليا وإلى الأبد..

إذا لم نتفاعل مع المأزق الحياتى الذى يعيشه رجل المعاش خليل (حسن عبد الحميد) ونستشعره ونتشربه من الداخل، فستكون النتيجة الوحيدة هو تقديم فيلم يمسك بقضية هامة باليمين، ثم يلقى بها باليسار بقسوة على أبعد هامش؛ لأنه لم يتعمق داخلها بما يكفى وفاقد الشىء لا يعطيه.. بالتالى ركزت كاميرات مدير التصوير محمد الصعيدى على منح الصورة المساحة الفكرية البلاغية للتعبير عن مدى الوحدة القاتلة التى يعيشها هذا الرجل الكهل المقعد، بالتنوع ما بين التركيز الدقيق على يديه مثلا وهو يحرك المقعد بيده، وما بين تنقله بمنتهى البطء النابع من معطياته العمرية ومرجعيته النفسية البائسة التى تتعامل مع الحياة بمنتهى الملل. هذا ما انعكس على مونتاج أشرف علام الذى أخذ وقته فى ترسيخ الإحساس باللقطة دون تعجل أو تكنيك مصطنع يتعمد التعثر.إن التلقائية فى استعراض متحف الصور المعلق على حائط المنزل المتواضع للسيد خليل الذى لا يتكلم كلمة واحدة حتى الآن خير دليل بصرى

على استعراض ماض بعيد لم نعاصره، لكننا نكتفى بذكرياته بنفس منطق عينى خليل الحزينة التى لا يسعفها القول للتعبير عن أحزانها. من الطبيعى أن يرى الكهل المقعد كل الدنيا بنفس المنظور، لينتقل المتحف البصرى الصامت من حيز شقته إلى حيز الكون الخارجى فى الشارع، وبعينى خليل نستعرض ببطء تفصيلات الشارع الفارغ وإكسسواراته الصامتة، لتعزيز إحساسه بالوحدة وتلخيص كل حياته فى سياق واحد مكثف.

لعب المونتاج دورا بارزا فى هذا الفيلم للربط البصرى النفسى السببى المتدرج، بين عالم خليل الذى ينتهى قبل أن يبدأ وبين عالم المهندس ناصر (كمال أبو رية) بذقنه التى تمثل علامة دالة أيقونية مباشرة على تشدده فى فهمه وتطبيقه للدين الإسلامى، أضاف إليها الهيكل المتعارف عليه من عبوسه المستمر وعلامة الصلاة البارزة، ثم أعلن مبادئه فعليا بامتناعه عن الذهاب إلى حفل زفاف ابنة خالة زوجته جيهان (جيهان راتب)، لمجرد أنه لا يحب هذا النوع من الحفلات وما يجرى فيها..

سبقت كل هذه الحوارات القصيرة التى تدخل بنا إلى عقلية المهندس ناصر روابط بصرية جمالية، أقامت بدايات العلاقة بين عالمى خليل وناصر من خلال قطع المونتاج، الذى يؤكد على تكرار علامات ما بين هنا وهناك بالمصادفة، مثل بداية فعل إشعال الثقاب عند خليل لينتهى عند منزل ناصر رغم أنها لحظة واحدة لا تتجزأ، لكن دقة توقيت المونتاج وسلاسته نسجت منها لحظة واحدة متسعة ممتدة ليس فقط لبيان اقتراب اتصال العالمين، لكن أيضا لبيان أنه لا يوجد فارق ملموسا بين هنا وهناك فى العادات والتقاليد والسلوكيات والموروثات وما شابه.. وجاءت نقطة الانطلاق الدرامية عندما أجرى خليل مكالمة تليفونية بالمصادفة فى منزل ناصر ليسأله بصفته أى إنسان "هو النهارده إيه؟؟"، ثم جاءت نقطة التحول الدامية عندما حصل ناصر على عنوان خليل وذهب إليه ليقوم بدور فى توثيق صلة الرحم حسب الشريعة الإسلامية ورحمتها الوفيرة. من هنا حدثت خلخلة مقصودة فى الوظائف الصماء للصور المعلقة فى بيت خليل، بعدما استنطقها المؤلف والمخرج بوسيلتين متداخلتين، إما بالسرد الإخبارى على لسان خليل ومن وجهة نظره المسيطرة؛ لأننا لا نملك غيرها ليحكى عن هؤلاء الجالسين فى الصور، وإما من خلال مشاهد الفلاش باك القصيرة التى تدور أيضا كالشريط السينمائى فى رأس خليل وحده ليتولى أصحابالصور القيام بمواقف فعلية لنتعرف عليهم أكثر، ليلعب خليل أدوار المؤلف والمخرج والمشاهد معا ليس بدافع الديكتاتورية؛ إنما بدافع الوحدة الإجبارية القاتلة..

بينما ترك مدير التصوير الكادرات والزوايا التقليدية إلى حد ما لمشاهد الزفاف، راح يقدم تشكيلات متنوعة فى مشاهد خليل وناصر، مع استمرار قيام المونتاج بالربط بين العالمين بالمشاهد المتقابلة هنا وهناك، وإن زاد هذا التكنيك عن الحد قليلا.. الحقيقة أنها من المرات القليلة أيضا التى تلعب فيها الموسيقى دورا فاعلا فى الأحداث حتى على مستوى السينما الروائية الطويلة الحالية، حيث قدم المؤلف وائل عوض جملا لحنية شرقية الحس والمغزى بتوزيعات مختلفة، عبر آلات رقيقة شجية ترسخ وتضيف للحالات النفسية المستغلقة، ثم متابعة لحظات تطورها وانفتاحها التدريجى على العالم الخارجى لدى كل طرف من الأطراف من البداية حتى النهاية.

فـى النهايـة يكتشـف ناصـر بالمصـادفة أنـه تقـدم لمسـاعدة خليـل الرجـل المسيحى، وكأنه لم يستوعب كل الروابط البصرية الجمالية التشكيلية التـى قـام بها المخرج وفريق عمله طوال الوقت، ومازال ناصر وحده خارج السياق يلـف حـول نفسه فى عالم ضيق جدا، مثلما أنابت عنه الكاميرا التى راحت تلف حوله وحـول نفسها بفوضى مشتتة طبقا لهستريا المفاجأة، ليفتش ناصر عن علامة دالة مثل صورة السيد العذراء المعلقة خلفه لتأكيد ديانـة خليـل. هـل الصورة وحـدها هـى الدليل الوحيـد علـى مسـيحية خليـل واختلافـه عنـه الـذى لـم يستشـعره طـوال الوقت؟؟! على حين استفاد الفيلم كثيرا من خبرة حسـن عبـد الحميـد وكمـال أو رية، كان ينقصه الـتخلص مـن بعـض منـاطق التطويـل والتكـرار ومباشـرة الأغنيـة، والمشاهد الأقل مستوى من الغالبية العظمى مثـل مشـاهد ناصـر داخـل العمـل التى لم تقدم جديدا..

لهذا قلنا من البداية إنه فيلم يحمل قيمة هامة مطلـوب مناقشـتها كثيـرا هـذه الأيام، وطرحها على العالم الخارجى لنريه صورتنا الحقيقيـة ومـدى اسـتنارة قـيم التسامح التى نعيشها فعليا، خاصة عندما عاد ناصر إلى نفسه وذهب إلى خليل ليوصله إلى الكنيسة حسب طلبه.. (٦٦٢)

## "شفرات المجد/ Blades Of Glory"

## عروض ممتعة ضاحكة على الثلج الأبيض!

تعلم المدرب العجوز أنه لن يخرج من خوفـه، إلا إذا أخـذ غطسـا عميقـا داخلـه وواجهه وحاربه واستمر على التجربة دون أن يخاف من الخطأ.. إذا كان النجـاح لـه ثمن كبير، فالمجد له ثمن باهظ جدا لا يقدر على تخيله الكثيرون..

برغم ما يبدو أن بطلى الفيلم الأمريكى الكوميدى "شـفرات المجد/ Blades Of Glory" ٢٠٠٧ إخراج جوش جوردون وويل سـبيك همـا الشـابان الأمريكيـان جيمـى وشيز بطلا العالم فى التزحلق على الجليد فـى المسـابقات الفرديـة، فـإن هنـاك بطلا مختبئا من بعيد قابع تحـت الأنقـاض هـو صـانع كـل هـذه الانتصـارات. عنـدما يتبـاهى الرياضـى بالميداليـة التـى نالهـا فـى مسـابقة أمـام الجمهـور، هـو فـى الحقيقة يمر بلحظـة مكثفـة يسـترجع خلالهـا شـريط ذكريـات صعب بـدأ مـن أول درجات السلم حتى وصل إلى قمة الذهب من الـداخل فـى تحـد لنفسـه، ليكـون هذا البريق المنبعث من ميداليته، ترديدا وتجسيدا لملعـب الـذهب الواسـع الـذى استوعبه طوال رحلة الكفاح الشاقة..

كثيرا ما نجح مبـدأ اختيـار متابعـة رحلـة كفـاح البطـل الرياضـى والتعـرف علـى الكواليس السرية من الداخل، ليكون سـببا مباشـرا فـى نجـاح هـذه النوعيـة مـن الأفلام خاصة إذا دخلت فى إطار منظومة فنية قويـة، مثلمـا قـدمنا قـراءة تحليليـة من قبل للفيلم الإنجليزى الفرنسـى "ويمبلـدون" ٢٠٠٤ إخـراج ريتشـارد لـونكرين، وللفيلم الأمريكى "جول" ٢٠٠٥ إخراج دانى كانون اللذين عرضـا فـى مصـر وتنـاولا أبطال لعبتى التنس وكرة القدم. أما فى هذا الفـيلم فـنحن أمـام رياضـة التزحلـق

على الجليد وهى نوعية مختلفة تماما عن اللعبتين السابقتين أو عن الفيلمين السابقتين لسببين أساسيين.. أولا - إن الفيلم الأول يتناول حفاظ نجمة على لقب عالمى ومحاولة الآخر بلوغ القمة فى اللعبة البيضاء، بينما لاعب الكرة فى الفيلم الثانى يأخذ طريقه من الصفر حتى بدايات القمة. ثانيا - إن الفيلمين لا يعتمدان على لغة الكوميديا بصفة أساسية رغم بعض اللحظات الباسمة، وهذا ما يختلف تماما عن القصة الكوميدية المضحكة التى كتبها بيزى فيليبس والأخوين الأمريكيين جيف كوكس وكريج كوكس، وقد شارك الثلاثى مع جون ألتشولر وديف كرنسكى فى كتابة السيناريو المأخوذ عن كتاب بنفس الاسم "شفرات المجد" نشرت عام ٢٠٠٣ للمؤلف جون روزنجرين، حيث تابعنا رحلة قمة ثم سقوط ثم إعادة صعود بطلين رياضيين مع مدرب عالمى ذهب فى طى النسيان. وكما قلنا من قبل إن رحلة إعادة البناء أصعب ألف مرة من البناء على صفحة بيضاء.. فقد بدأنا من القمة ومن قلب مسابقات التزحلق على الجليد أمام آلاف المشاهدين، حيث قدم الفتى الوسيم أكثر من اللازم جيمى ماكلروى (جون هيدر) بسلوكياته وملابسه الشاذة الغريبة البراقة الأنثوية الطابع حسب تصميمات جولى وايس فاصلا من المهارة الفردية الممتعة فى فنون الرياضة والرشاقة، فى ظل امتلاكه حسا موسيقيا رفيعا يمكنه من تقديم رقصات بديعة وحده على الجليد، وإن كان يجمع فى خياله عالما بأكمله يلعب هو بطولته وحده.

بعدما أغرقنا معه المخرجان فى سلسلة طويلة مجدولة من الرومانسية الناعمة، اقتحم شيز مايكل (ويل فيريل) البطل المنافس فى التزحلق على الجليد الصورة من زاوية خلفية مفاجئة باغتت الجميع، ومع عروضه القوية وملابسه الساخنة وتصميماته الحركية العنيفة التى تتناسب مع إدمانه للعلاقات النسائية، مالت الكفة ناحية القوة المطلقة وبعض الفوران المتوقع من ناحية اختيار الموسيقى أيضا والأداء الحركى والإيماءات الصامتة الفردية النزعة المتباهية بنفسها كالعادة.

إذا توقفنا بأدوات التحليل الدقيق عند مجموعة المشاهد الأولى، فستوفر علينا الكثير من التفاصيل والشروحات فيما بعد؛ لأن الفيلم انطلق من أساس بعينه وسار عليه حتى النهاية.. لقد تعمد المخرجان مع فريق عملهما مدير التصوير ستيفان كزابسكى والمونتير ريتشارد بيرسون والمؤلف الموسيقى ميليسا ريتر وتيودور شابيرو ترسيخ عدة فوارق بين البطلين المتنافسين، لا تكمن فقط فى الفوارق الجسدية لأن الاثنين متعادلان حتى فى النتيجة النهائية، لكن أيضا على مستوى الفروق الفردية الطبقية. فقد استخدم المخرجان أسلوب النشرة السينمائية المصورة السريعة فى ظل مونتاج عائم أملس جارف مثل سطح الجليد يجرى عليه المتسابقون. تعرفنا من خلاله على الخلفية الاقتصادية الثرية جدا للبطل الأشقر جيمى بعدما أظهر براعة منذ الصغر فى التزحلق على الجليد، مما دفع الملياردير دارين (وليام فشتنر) لرعايته منذ الصغر، مثله مثل كل الخيول العظيمة التى يمتلكها، وعندما تصاب أو يخطفها العمر يطلق عليها رصاصة الرحمة. وهو ما يحيلنا مباشرة برغم كوميديا الفيلم والمواقف القوية المرحة المتوالية، إلى سلطة رأس المال القهرية التى تتحكم فى كل شىء، وتحرم البطل من فرحته وحريته؛ لأنه عبد مملوك لم ينل حريته إلا بعد فوات الأوان عندما

تعارك مع شيز أمام الجماهير العريضة بعدما تعادلا سـويا، وأصـدر الاتحـاد الـدولى حكما نهائيا بمنع دخولهما أى مسابقات فردية مدى الحياة. وإذا بالملياردير يرمـى جيمى فى عرض الطريق وسط الثلوج ليقف بحقائبـه وحيـدا، لا يـدرى مـاذا يفعـل وهو لا يرتدى حذائه الرياضى الجميل بعدما فقد جناحيـه.. بـنفس تكنيـك الجريـدة السينمائية المصورة بسرعة رهيبة طبقا لإيقاع العصر واشـتداد عنصـر المنافسـة الشرسة بين البطلين، اكتشفنا من البداية أن قوة القمع التى تقهر جمى قبل أن يشعر بمدى قسوتها بعد زوالها، تتعـادل كثيـرا مـع قـوة قمـع الفقـر الأزلـى الـذى عاشه شيز منـذ الصغر ليصـل مـن القـاع إلـى القمـة.ربما يكـون هـذا سـر عنفـه وإصراره على ممارسة كل شـىء بشـراهة وقـوة اقتحـام غيـر عاديـة دون أن يعبـأ بالآخر..

من هنـا أقامـت الكـاميرات مـع المونتـاج والتـأليف الموسـيقى عالمـا مسـتقلا ظاهريا لكل منهما، حيـث يختلـف تكنيـك التعامـل بـين البطـل الأول والثـانى، مـع الحرص على الإبقاء على بعض الخيوط المشتركة بينهما فى المسـاحات والهـدف وتأكيد الشعور بالوجود طالما كان على حساب الآخر. صـحيح أن ظهـور شـيز كـان الثانى فى الترتيب بعد جيمى، لكن نظرا لقوتـه سـنجده كثيـرا مـا يقـود المواقـف حتى ما قبل النهاية بقليل فى السباقات النهائية، عنـدما ينكسـر كاحلـه ويتـولى جمى قيادة الحركة الصعبة التى ستصنع مجدهما سويا..

كثف المخرجان مجهوداتهما فى الاعتماد على كوميديا الشخصية النابعـة مـن الاختلاف الطبيعى بين البطلـين، بمعنـى أن مجـرد لقائهمـا معـا يضـحك الجمهـور دائما من حيث النتيجـة. أمـا مـن حيـث الـدوافع فهمـا لا يقصـدان الكوميـديا علـى الإطلاق،بل يتصرفان بطبيعتهما الأصلية دون أدنى مواربة أو تمثيل لأنهما يحفظان بعضهما البعض عن ظهـر قلـب، وهـو مـا انعكـس علـى تصـاعد ضـحكات الجمهـور حولنا فى صالة العرض بشكل متزايد. هذا ما يعرفـه المخرجـان وكـل كتيبـة كتـاب السيناريو حيث جمعوا بين البطلين فى غالبية المشـاهد؛ لأنهـم يـدركون جيـدا أن كل بطل وحده منفصلا سيبذل مجهودات مضاعفة لتحقيـق نفـس النتيجـة الفنيـة الدرامية الكوميدية المضحكة. وهو ما اسـتلزم مـن الجميـع أيضـا الحـرص الشـديد فى التعامل مع المشاهد بعين حساسـة؛ لأن البطلين لا يملكـان أسـرارا إضـافية. هذا يعنى أن أوراقهما مكشوفة منذ اللحظات الأولى، وهو ما يعنى بالتبعيـة إلقـاء عبء أكبر على المخرجين حتى يحتفظا بالمتلقى إلى الأبد وهـو يسـتمتع بلعبـة المناوشة المستمرة بين بطلين لا ثالث لهما مثل الطفلين الشقيين..

كلما استمرت المناوشات بينهما بمنطـق النقيضـين اسـتمرت الكوميـديا، لكـن إلى متى ستستمر هكذا وتصمد إذا كانت الشخصيتين تحملان طبقة واحدة فقـط ولا شىء تحتها أو بين سطورها.. من هنا وظف السـيناريو مـع المخـرجين عقوبـة الحرمان من اللعب لتمـر ثـلاث سـنوات ونصـف، وعبـر مشـاهد سـريعة بالمونتـاج الرشيق بحدة أقل من حدة مونتاج الجرائـد المصـورة، شـاهدنا كـلا منهمـا يعـيش حياة بائسة تماما وهو بعيـد عـن الملاعـب.من هنـا اتضـح النقـيض وخفتـت حـدة الكوميديا طالما افترق البطلان كما ذكرنا، وطالما انتفى وجود الملعب الذى يجمـع بينهما. من هذا المنطلق ساق الفيلم حلـين متتـاليين للخـروج مـن هـذا المـأزق ليعيد ضخ الحياة فى أوصال العمل مـرة أخـرى.. الأول عـن طريـق أحـد المعجبـين

المهووسين بجيمى ليفتح له باب أمل فى إمكانية التزحلق على الجليد لكن فى المسابقات الثنائية، والثانى اقتراح المدرب العجوز (كريج نلسون) عقد لقاء المستحيل بين البطلين ليؤديا حركة غاية فى الصعوبة بسن حذاء التزحلق الحاد، الذى تسبب ذات يوم فى حادث بشع لإحدى الراقصات الأسيويات، ليجمع لأول مرة بينهما ويدخلا منافسات الزوجى كرجلين، كسرا لقاعدة زوجى اللاعب واللاعبة.. من هنا استطاع الفيلم إنقاذ المريض مرة أخرى عندما أعاد لم شمل الاثنين معا، لكنهما تفرغا هذه المرة للمشاغبات والتقارب من بعضهما البعض من الناحية التكنيكية والذهنية والنفسية أيضا..

استكمل الفيلم أسلوب الجريدة السينمائية المصورة الذى اتبعه من البداية، وقام بتعريفنا بالمنافسين الشقيقين فيرشيلد (آمى بولر) وسترانز (ويل آرنت) الشريرين بلغة الكوميديا، اللذين يستغلان شقيقتهما الصغيرة كيتى (جينا فيشر) فى خدمتهما بعد إثقالها بالشعور بالذنب وإقناعها أنها تسبب فى قتل الأم والأب فى حادث سيارة، لنعود مرة أخرى إلى تنويعة أخرى على حالة القهر والسلطة النفسية.. برغم البنية الأساسية المرحة لهذا الفيلم، فإنها تنقصها بعض التفاصيل والزوايا حتى تحقق مستوى أفضل من التماسك والنجاح.. على سبيل المثال هناك بعض المواقف التى مر عليها الفيلم سريعا من حيث التفكير والتصميم والتوظيف، وكان يكتفى بأول عدد من الضحكات حتى يجرى إلى مشهد آخر وهكذا دون استغلال المشهد السابق حتى النهاية، مع عزل البطلين أحيانا أكثر مما ينبغى فى عالمهما، دون أن نتعرف على أى من أصدقائهما أو عائلتهما أو أى وسيلة أو شخص يكشف لنا أى معلومة جديدة، تبقى على طزاجة الشخصية وحيويتها لتوقظ المتلقى حتى النهاية. تنوع الأداء الكوميدى نوعا ما عند الممثل ويل فيريل، مقابل تكرار منهج الأداء عند الممثل جون هيدر أحيانا كثيرة حتى بعدما وقع فى حب كيتى. التعامل بشىء من السذاجة مع كل مواقف كيتى دون سبب، مع أن شخصيتها الدرامية كانت تستحق الكثير من التطوير والتوظيف. عدم إحكام محاولات الشقيقين لإبعاد ثنائى الرجال عن المنافسات من ناحية الخطة، وأيضا من الناحية الزمنية بعدما اضطر الفيلم لإخفاء المدرب العجوز غير المبرر مع أنه يحفظ كل المتسابقين خاصة بطليه عن ظهر قلب، مع ذلك فقد أخفاه الفيلم دون منطق حتى يسمح لحيل الشريرين أن تكتمل ولو بهذا الشكل. وأخيرا تعامل المنهج البصرى بشىء من التقليدية أو الكسل فى بعض المشاهد وإلقاء عبء كبير على الحوار، بعكس حالة استيقاظ فريق العمل خلف الكاميرا فى تصوير مشاهد التزحلق فى المسابقات بصفة خاصة، التى تميزت بالقدرة على استيعاب مفاهيم اللعبة ومناطق جمالياتها بالتصوير والمونتاج والموسيقى، والتغلب على حصار اللون الأبيض وبرودة الثلج بحرارة المنافسة والإبداع الفنى خاصة فى مشاهد المسابقات النهائية..

فى الظاهر نجح الثنائى فى تحقيق إنجاز فريد. فى الحقيقة نجح المدرب العجوز فى بلوغ قمة المجد التى قلما يصل إليها الكثيرون.. (٦٦٣)

***شىء واحد فقط يجعل الحلم مستحيلا..***
***الخوف من الفشل!***

***الروائى البرازيلى***
***باولو كويلو***



**الهوامش**

٤٧٥ – الفيلم الأمريكى من هو Guess Who's – مجلة شاشتى ١١ أغسطس ٢٠٠٥
٤٧٦ – الفيلم الأمريكى مغامرات ليمونى سنيكت Lemony Snicket's: A Series Of Unfortunate Events – مجلة شاشتى ٢٥ أغسطس ٢٠٠٥
٤٧٧ – الفيلم الأمريكى الرباعى الخارق Fantastic 4 – مجلة شاشتى ١ سبتمبر ٢٠٠٥
٤٧٨ – سينما الصيف المصرية – جريدة الشرق الأوسط ٧ سبتمبر ٢٠٠٥
٤٧٩- الفيلم الإيرانى دمعة البرد The Tear Of The Cold - نشرة مهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى العدد الأول ٩ سبتمبر ٢٠٠٥
٤٨٠- الفيلم الكازاخستانى الروسى الفرنسى الألمانى شيزو Schizo - نشرة مهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى العدد الثانى ١٠ سبتمبر ٢٠٠٥
٤٨١- الفيلم التركى محروم من الحب Lovelorn - نشرة مهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى العدد الثالث ١١ سبتمبر ٢٠٠٥
٤٨٢ – الفيلم الأمريكى الجزيرة The Island – مجلة شاشتى ١٥ سبتمبر ٢٠٠٥
٤٨٣ – الفيلم الأمريكى حماتى تجنن Monster-In-Law – جريدة القاهرة ٢٠ سبتمبر ٢٠٠٥
٤٨٤ – الفيلم الأمريكى مدغشقر Madagascar – مجلة شاشتى ١٠ أكتوبر ٢٠٠٥
٤٨٥ – الفيلم الأمريكى التحدى Cinderella Man - مجلة شاشتى ١٠ نوفمبر ٢٠٠٥
٤٨٦ – الفيلم المصرى أريد خلعا – مجلة شاشتى ١٧ نوفمبر ٢٠٠٥
٤٨٧ – الفيلم المصرى غاوى حب – مجلة شاشتى ٢٤ نوفمبر ٢٠٠٥
٤٨٨- الفيلم الألمانى الفرنسى أضرار لاحقة Seeds Of Doubt - نشرة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى ٣٠ نوفمبر ٢٠٠٥ (أعيد نشر المقال فى نشرة المهرجان ١٠ ديسمبر ٢٠٠٥)
٤٨٩ – الفيلم الروسى حارس الليل Night Watch – مجلة شاشتى ١ ديسمبر ٢٠٠٥
٤٩٠- الفيلم اليابانى عدن Adan - نشرة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى ٢ ديسمبر ٢٠٠٥
٤٩١- الفيلم الروسى وقت جمع الحجارة The Time Of Pick-Up Stones - نشرة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى ٣ ديسمبر ٢٠٠٥
٤٩٢- الفيلم الإيطالى بونتورمو Pontormo - نشرة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى ٣ ديسمبر ٢٠٠٥
٤٩٣- الفيلم الإيطالى فى عيون الآخر - Through The Eyes Of Another - نشرة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى ٤ ديسمبر ٢٠٠٥
٤٩٤- الفيلم اليمنى يوم جديد فى صنعاء القديمة A New Day In Old Sanaa - نشرة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى ٤ ديسمبر ٢٠٠٥

٤٩٥- الفيلم البريطانى ياسمين Yasmin - نشرة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى ٥ ديسمبر ٢٠٠٥
٤٩٦- الفيلم الأرجنتينى جاروا Garua - نشرة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى ٥ ديسمبر ٢٠٠٥
٤٩٧- الفيلم الإيطالى باب النجوم السبع Door Of The Seventh Stars - نشرة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى ٥ ديسمبر ٢٠٠٥
٤٩٨- الفيلم الألبانى العين السحرية Magic Eye - نشرة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى ٧ ديسمبر ٢٠٠٥ (أعيد نشر المقال فى نشرة المهرجان ١٠ ديسمبر ٢٠٠٥)
٤٩٩- الفيلم الكورى الجنوبى جينى وجونى Jenny, Juno - نشرة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى ٧ ديسمبر ٢٠٠٥
٥٠٠- الفيلم الإيطالى الآن وإلى الأبد Now And Forever - نشرة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى ٨ ديسمبر ٢٠٠٥
٥٠١- الفيلم الإيطالى غير المرغوب فيهم The Undesirables - نشرة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى ٨ ديسمبر ٢٠٠٥
٥٠٢- الفيلم الفرنسى الروسى السويسرى المنزل المجهول – مجلة المحيط الثقافى ديسمبر ٢٠٠٥
٥٠٣ - مهرجان القاهرة السينمائى الدولى التاسع والعشرون – مجلة شاشتى ٨ ديسمبر ٢٠٠٥
٥٠٤ – الفيلم الأمريكى أسطورة زورو The Legend Of Zorro – جريدة البيان ٨ ديسمبر ٢٠٠٥
٥٠٥ – الفيلم البريطانى الأمريكى هارى بوتر والكأس النارى Harry Potter And The Goblet Of Fire – مجلة شاشتى ١٥ ديسمبر ٢٠٠٥
٥٠٦ – مهرجان القاهرة السينمائى الدولى التاسع والعشرون – مجلة شاشتى ٢٢ ديسمبر ٢٠٠٥
٥٠٧ – الفيلمان الأمريكيان الانتقام Four Brothers / مغامرة عائلية The Dukes Of Hazzard – مجلة شاشتى ٥ يناير ٢٠٠٦
٥٠٨ – الفيلم الأمريكى شبح الأوبرا Phantom Of The Opera – مجلة شاشتى ١٩ يناير ٢٠٠٦
٥٠٩ – الفيلم الفرنسى المحترف ٢/Transporter 2 – مجلة شاشتى ٢٦ يناير ٢٠٠٦
٥١٠ – الفيلم الأمريكى كنج كونج King Kong – مجلة شاشتى ٢ فبراير ٢٠٠٦
٥١١ – الفيلم الأمريكى حبيب العمر Walk The Line – مجلة شاشتى ١٦ فبراير ٢٠٠٦
٥١٢ – الفيلم الأمريكى اختطاف Flightplan – جريدة القاهرة ٢١ فبراير ٢٠٠٦
٥١٣ – الفيلم الأمريكى لو كنت مكانها In Her Shoes – مجلة شاشتى ٢٣ فبراير ٢٠٠٦
٥١٤ – الفيلم المصرى بنات وسط البلد – مجلة المحيط الثقافى مارس ٢٠٠٦
٥١٥ – الفيلم الأمريكى مرحبا بالعائلة The Family Stone – مجلة شاشتى ٢ مارس ٢٠٠٦

٥١٦ – الفيلم الأمريكى المرح مع ديك وجين Fun With Dick And Jane – مجلة شاشتى ٩ مارس ٢٠٠٦
٥١٧ – الفيلم البريطانى الفرنسى التشيكى أوليفر تويست Oliver Twist – مجلة شاشتى ١٦ مارس ٢٠٠٦
٥١٨ – الفيلم الأمريكى ملاكى الحارس Just Like Heaven – مجلة شاشتى ٢٣ مارس ٢٠٠٦
٥١٩ – الفيلم الأمريكى ذكريات فتاة الجيشا Memories Of A Geisha – مجلة شاشتى ٦ أبريل ٢٠٠٦
٥٢٠ – الفيلم الأمريكى أسطورة نارنيا The Chronicles Of Narnia: The Lion, The Witch And The Wardrobe – مجلة شاشتى ١٣ أبريل ٢٠٠٦
٥٢١ – الفيلم الأمريكى المنتجون The Producers – مجلة شاشتى ٢٠ أبريل ٢٠٠٦
٥٢٢ – الفيلم الأمريكى الإنجليزى الفرنسى ميونخ Munich / الفيلم الهولندى الألمانى الفرنسى الجنة الآن Paradise Now – مجلة شاشتى ٢٧ أبريل ٢٠٠٦
٥٢٣ – الفيلم الأمريكى البطل المحترف Unleashed – جريدة القاهرة ٢ مايو ٢٠٠٦
٥٢٤ – الفيلم الأمريكى كازانوفا Casanova – مجلة شاشتى ٤ مايو ٢٠٠٦
٥٢٥ – الفيلمان الأمريكيان دستة عيال ٢ Cheaper By The Dozen 2/2/ أولادك وأولادى Yours, Mine And Ours – مجلة شاشتى ١١ مايو ٢٠٠٦
٥٢٦ – الفيلمان الأمريكيان إشاعة غرامية Rumor Has It / علاقات محطمة Derailed – مجلة شاشتى ١٨ مايو ٢٠٠٦
٥٢٧ – الفيلم الأمريكى سريانا Syriana – مجلة شاشتى ٢٥ مايو ٢٠٠٦
٥٢٨ – الفيلم المصرى دم الغزال – مجلة المحيط الثقافى يونيو ٢٠٠٦
٥٢٩ – الفيلم الأمريكى الثأر V For Vendetta – مجلة شاشتى ١ يونيو ٢٠٠٦
٥٣٠ – الفيلم الأمريكى البريطانى الكبرياء والكرامة Pride And Prejudice – مجلة شاشتى ٨ يونيو ٢٠٠٦
٥٣١ - صلاح منصور (حلقات الأساتذة) – مجلة الكواكب ١١ يونيو ٢٠٠٦
٥٣٢ – الفيلم الأمريكى جول! !Goal – جريدة القاهرة ١٣ يونيو ٢٠٠٦
٥٣٣ – الفيلم الأمريكى رقم الحظ سبعة Lucky Number Slevin – مجلة شاشتى – ١٥ يونيو ٢٠٠٦
٥٣٤ – الفيلمان الأمريكيان الجدة مخبر سرى٢/٢ Big Momma's House/ الفهد الوردى The Pink Panther 2/٢ - مجلة شاشتى ٢٢ يونيو ٢٠٠٦
٥٣٥ – زينات صدقى (حلقات الأساتذة) – مجلة الكواكب ٢٥ يونيو ٢٠٠٦
٥٣٦ – الفيلم الأمريكى البريطانى الأخوان جريم The Brothers' Grimm – جريدة القاهرة ٢٧ يونيو ٢٠٠٦
٥٣٧ – الفيلم الأمريكى فتاة خارقة Ultraviolet – مجلة شاشتى ٦ يوليو ٢٠٠٦
٥٣٨ – حسين رياض (حلقات الأساتذة) – مجلة الكواكب ٧ يوليو ٢٠٠٦
٥٣٩ – الفيلم الأمريكى جوازة بالعافية Failure To Launch – مجلة شاشتى ١٢ يوليو ٢٠٠٦

٥٤٠ – الفيلم الأمريكى ٨ فى خطر Eight Below – جريدة القاهرة ١٨ يوليو ٢٠٠٦
٥٤١ – الفيلم الأمريكى المواجهة الأخيرة X-Men: The Last Stand – مجلة شاشتى ٢٧ يوليو ٢٠٠٦
٥٤٢ – الفيلم الأمريكى مغامرة على الطريق RV aka Runaway Vacation – مجلة شاشتى ٣ أغسطس ٢٠٠٦
٥٤٣ – الفيلم الأمريكى سوبرمان يعود Superman Returns – مجلة شاشتى ١٠ أغسطس ٢٠٠٦
٥٤٤ – الفيلم الأمريكى الخائن Inside Man – مجلة شاشتى ١٧ أغسطس ٢٠٠٦
٥٤٥ – الفيلم الأمريكى ليلى والذئب Hoodwinked – مجلة شاشتى ٢٤ أغسطس ٢٠٠٦
٥٤٦ – الفيلم الأمريكى عروس البحور Lady In The Water - مجلة شاشتى ٣١ أغسطس ٢٠٠٦
٥٤٧ – أفلام الصيف المصرى لا تشبع ولا تروى – مجلة المحيط الثقافى سبتمبر ٢٠٠٦
٥٤٨- الفيلم الألمانى النمساوى بدون حجاب Unveiled - نشرة مهرجان الأسكندرية السينمائى الدولى العدد الأول ٦ سبتمبر ٢٠٠٦
٥٤٩ – الفيلم الأمريكى قراصنة البحر الكاريبى ٢/Pirates Of The Caribbean 2 – مجلة شاشتى ٧ سبتمبر ٢٠٠٦
٥٥٠- الفيلم الصربى غدا صباحا Tomorrow Morning - نشرة مهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى العدد الثانى ٧ سبتمبر ٢٠٠٦
٥٥١- الفيلم اليونانى ليوبى Liubi - نشرة مهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى العدد الثالث ٨ سبتمبر ٢٠٠٦
٥٥٢- الفيلم البوسنى سماء فوق منظر طبيعى Skies Above The Landscape - نشرة مهرجان الأسكندرية السينمائى الدولى العدد الخامس ١٠ سبتمبر ٢٠٠٦
٥٥٣ – الفيلم الأمريكى كليك Click – مجلة شاشتى ١٤ سبتمبر ٢٠٠٦
٥٥٤ – الحلم الأمريكى بين الحقيقة والخيال - مجلة الفنون صيف ٢٠٠٦
٥٥٥ – الفيلم الفلبينى التسجيلى القصير علبة وخف Can And Slippers – جريدة العربى ١ أكتوبر ٢٠٠٦
٥٥٦ – الفيلم الإيطالى الروائى القصير الحبل The Rope - جريدة العربى ٨ أكتوبر ٢٠٠٦
٥٥٧ – الفيلم المصرى الروائى القصير صباح الفل – مجلة الكواكب ١٠ أكتوبر ٢٠٠٦
٥٥٨ – الفيلم الفرنسى الكندى التسجيلى القصير أخى، عرفات Arafat, My Brother – جريدة القاهرة ١٠ أكتوبر ٢٠٠٦
٥٥٩ – الفيلم الإسبانى الروائى القصير تكلم برفق Speak Softly – مجلة الكواكب ١٧ أكتوبر ٢٠٠٦

٥٦٠ – الفيلم الأمريكى منزل على البحيرة Lake House - مجلة الكواكب ٢٤ أكتوبر ٢٠٠٦
٥٦١ – الفيلم الفرنسى الروائى القصير السيد إتيين Monsieur Etienne – جريدة القاهرة ٢٤ أكتوبر ٢٠٠٦
٥٦٢ – الفيلم الكندى الأمريكى مهمة مدنية Civic Duty - مجلة الكواكب ٧ نوفمبر ٢٠٠٦
٥٦٣ – الفيلم الأمريكى الانفصال Break-Up - مجلة شاشتى ٩ نوفمبر ٢٠٠٦
٥٦٤ – الفيلم الأمريكى الإجازة الأخيرة Last Holiday – مجلة شاشتى ١٦ نوفمبر ٢٠٠٦
٥٦٥ – الفيلم الأمريكى الرجل الصغير Little Man – مجلة الكواكب ٢١ نوفمبر ٢٠٠٦
٥٦٦ – الفيلم الأمريكى المنحرفون The Departed – مجلة شاشتى ٢٢ نوفمبر ٢٠٠٦
٥٦٧ – الفيلم الأمريكى صديقتى السابقة.. خارقة My Super Ex-Girlfriend – جريدة القاهرة ٢٨ نوفمبر ٢٠٠٦
٥٦٨- الفيلم الإيرانى مكان ما بعيد جدا Somewhere Too Far - نشرة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى العدد الأول ٢٩ نوفمبر ٢٠٠٦
٥٦٩ – الفيلم الأمريكى مركز التجارة العالمى World Trade Center – مجلة شاشتى ٣٠ نوفمبر ٢٠٠٦
٥٧٠- الفيلم الأذربيجانى الرهينة Hostage - نشرة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى العدد الخامس ٣ ديسمبر ٢٠٠٦
٥٧١- الفيلم التشيكى مارتا Marta - نشرة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى العدد السادس ٤ ديسمبر ٢٠٠٦
٥٧٢- الفيلم الكندى أوروري Aurore - نشرة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى العدد السابع ٥ ديسمبر ٢٠٠٦
٥٧٣ – الفيلم الأمريكى الحارس The Sentinel – مجلة الكواكب ٥ ديسمبر ٢٠٠٦
٥٧٤ – الفيلم الأمريكى الشيطانة لبسة على الموضة The Devil Wears Prada – مجلة الكواكب ٧ ديسمبر ٢٠٠٦
٥٧٥ – الفيلم الهندى أومكارا Omkara – جريدة القاهرة ١٢ ديسمبر ٢٠٠٦
٥٧٦ – الفيلم البرازيلى زوزو إنجل Zuzu Angel – مجلة الكواكب ١٢ ديسمبر ٢٠٠٦
٥٧٧ – مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الثلاثون – مجلة شاشتى ١٤ ديسمبر ٢٠٠٦
٥٧٨ – الفيلم الأمريكى المشاغب والنمل The Ant Bully – مجلة الكواكب ١٩ ديسمبر ٢٠٠٦
٥٧٩ – الفيلم الأمريكى الإنجليزى التشيكى كازينو رويال Casino Royale – مجلة شاشتى ٢١ ديسمبر ٢٠٠٦
٥٨٠ – الفيلم الأمريكى كيد النساء John Tucker Must Die – مجلة شاشتى ٢٨ ديسمبر ٢٠٠٦

٥٨١ – الفيلم الأمريكى بيت الوحوش Monster House – مجلة شاشتى ٤ يناير ٢٠٠٧
٥٨٢ – الفيلم الكورى الجنوبى المقاتل الشرس Duelist – مجلة الكواكب ٩ يناير ٢٠٠٧
٥٨٣ – الفيلم الأمريكى الإجازة The Holiday – مجلة شاشتى ١١ يناير ٢٠٠٧
٥٨٤ – الفيلم الأمريكى المقبول Accepted – مجلة الكواكب ١٦ يناير ٢٠٠٧
٥٨٥ – الفيلم الأمريكى الرغبة المدمرة Match Point - مجلة شاشتى ١٨ يناير ٢٠٠٧
٥٨٦ – الفيلم الأمريكى الإنجليزى تحدى السحرة The Prestige – مجلة الكواكب ٢٣ يناير ٢٠٠٧
٥٨٧ – الفيلم الأمريكى ليلة فى المتحف Night At The Museum – مجلة شاشتى ٢٥ يناير ٢٠٠٧
٥٨٨ – الفيلم الأمريكى ملعب الأبطال Gridiron Gang – مجلة الشاشة فبراير ٢٠٠٧
٥٨٩ – الفيلم الأمريكى الإنجليزى إيراجون أسطورة قائد التنين Eragon – مجلة شاشتى ١ فبراير ٢٠٠٧
٥٩٠ – الفيلم الأمريكى من أجل السعادة The Pursuit Of Happyness – موقع mbc.net ٤ فبراير ٢٠٠٧
٥٩١- هند صبرى – موقع mbc.net ٤ فبراير ٢٠٠٧
٥٩٢ – الفيلم الأمريكى الحارس المغامر The Guardian – مجلة الكواكب ٦ فبراير ٢٠٠٧
٥٩٣ – الفيلم الأمريكى الإنجليزى ضاع فى الماء Flushed Away – مجلة شاشتى ٨ فبراير ٢٠٠٧
٥٩٤ – الفيلم الأمريكى التسجيلى الحقيقة المفزعة An Inconvenient Truth – مجلة شاشتى ١٥ فبراير ٢٠٠٧
٥٩٥ – الفيلم الأمريكى رؤية خطرة Deja Vu – مجلة شاشتى ٢٢ فبراير ٢٠٠٧
٥٩٦ – الفيلم الأمريكى الماسة الدامية Blood Diamond – مجلة الكواكب ٢٧ فبراير ٢٠٠٧
٥٩٧ – الفيلم الألمانى الأمريكى شرطة ميامى Miami Vice – مجلة المحيط الثقافى مارس ٢٠٠٧
٥٩٨ – الفيلم الأسترالى الأمريكى الخطوات السعيدة Happy Feet – مجلة شاشتى ١ مارس ٢٠٠٧
٥٩٩ – الفيلم الأمريكى الشبح Ghost Rider – مجلة الكواكب ٦ مارس ٢٠٠٧
٦٠٠ - الفيلم الإنجليزى آخر ملوك إسكتلندا The Last King Of Scotland – مجلة شاشتى ٨ مارس ٢٠٠٧
٦٠١ – الفيلم المصرى فى شقة مصر الجديدة – موقع mbc.net ١٢ مارس ٢٠٠٧
٦٠٢- براد بيت – موقع mbc.net ١٢ مارس ٢٠٠٧
٦٠٣- الفيلم الأمريكى روكى بالبوا Rocky Balboa – مجلة الكواكب ١٣ مارس ٢٠٠٧

٦٠٤ – الفيلم الأمريكى أحلام الفتيات Dreamgirls – مجلة شاشتى ١٥ مارس ٢٠٠٧
٦٠٥- ميريل ستريب – موقع mbc.net ١٨ مارس ٢٠٠٧
٦٠٦ – الفيلم المصرى كود ٣٦ – موقع mbc.net ١٩ مارس ٢٠٠٧
٦٠٧ – الفيلم البريطانى الفرنسى الإيطالى الملكة The Queen – مجلة شاشتى ٢٢ مارس ٢٠٠٧
٦٠٨ – الفيلم الفرنسى الأمريكى المكسيكى بابل Babel – موقع mbc.net ٢٧ مارس ٢٠٠٧
٦٠٩- أشرف عبد الباقى – موقع mbc.net ٢٧ مارس ٢٠٠٧
٦١٠ – الفيلم الأمريكى رسائل من إيوجيما Letters From Iwo Jima – مجلة شاشتى ٢٩ مارس ٢٠٠٧
٦١١ – الفيلم البلجيكى الفرنسى المجرى أميرة الشمس Princess Of The Sun – موقع mbc.net ٢ أبريل ٢٠٠٧
٦١٢- نيللى كريم – موقع mbc.net ٢ أبريل ٢٠٠٧
٦١٣ – الفيلم الأمريكى كلمات وألحان Music And Lyrics – جريدة القاهرة ٣ أبريل ٢٠٠٧
٦١٤ – الفيلم الأمريكى أعلام آبائنا Flags Of Our Fathers – مجلة شاشتى ٥ أبريل ٢٠٠٧
٦١٥ – الفيلم الأمريكى مسدسات حامية Smokin' Aces – جريدة القاهرة ١٠ أبريل ٢٠٠٧
٦١٦ – الفيلم البريطانى الفضيحة Notes On A Scandal – مجلة الكواكب ١٠ أبريل ٢٠٠٧
٦١٧ – الفيلم المصرى أنا مش معاهم – مجلة شاشتى ١٢ أبريل ٢٠٠٧
٦١٨ – نايت شامالان – موقع mbc.net ١٢ أبريل ٢٠٠٧
٦١٩ – الفيلم الأمريكى ثلاثمائة اسبرطى 300 – مجلة الكواكب ١٧ أبريل ٢٠٠٧
٦٢٠ – الفيلم الأمريكى نوربيت Norbit – جريدة القاهرة ١٧ أبريل ٢٠٠٧
٦٢١ – الفيلم الأمريكى أبوكاليبتو Apocalypto – موقع mbc.net ١٩ أبريل ٢٠٠٧
٦٢٢ – نيكول كيدمان – موقع mbc.net ١٩ أبريل ٢٠٠٧
٦٢٣ – الفيلم الأمريكى نسيج العنكبوت شارلوت Charlotte's Web – مجلة شاشتى ١٩ أبريل ٢٠٠٧
٦٢٤ – الفيلم المصرى استغماية – موقع mbc.net ٢٣ أبريل ٢٠٠٧
٦٢٥ – الفيلم الأمريكى بلا خوف Fearless – مجلة الكواكب ٢٤ أبريل ٢٠٠٧
٦٢٦ – الفيلم البريطانى الأمريكى المستقبل الغامض Children Of Men – جريدة القاهرة ٢٤ أبريل ٢٠٠٧
٦٢٧- جوليا روبرتس – موقع mbc.net ٢٤ أبريل ٢٠٠٧
٦٢٨ – الفيلم المصرى آخر الدنيا – مجلة شاشتى ٢٦ أبريل ٢٠٠٧
٦٢٩ – الفيلم الألمانى الأمريكى الورود السوداء The Black Dahlia – موقع mbc.net ٣٠ أبريل ٢٠٠٧
٦٣٠- خالد أبو النجا – موقع mbc.net ٣٠ أبريل ٢٠٠٧

٦٣١ – الفيلم الفرنسى الألمانى الإسبانى قصة مجرم Perfume: The Story Of A Murderer – جريدة القاهرة ١ مايو ٢٠٠٧
٦٣٢ – الفيلم المصرى كشف حساب – مجلة شاشتى ٣ مايو ٢٠٠٧
٦٣٣ – الفيلم الفرنسى آرثر والأقزام Arthur Et Les Minimoys – موقع mbc.net ٦ مايو ٢٠٠٧
٦٣٤ – جنيفر لوبيز – موقع mbc.net ٦ مايو ٢٠٠٧
٦٣٥ – الفيلم الأمريكى غرباء خطرون Perfect Stranger – جريدة القاهرة ٨ مايو ٢٠٠٧
٦٣٦ – الفيلم البريطانى مستر بين فى إجازة Mr. Bean's Holiday – مجلة الكواكب ٨ مايو ٢٠٠٧
٦٣٧ – الفيلم الأمريكى الحصاد The Reaping – مجلة شاشتى ١٠ مايو ٢٠٠٧
٦٣٨ – الفيلم الأمريكى الرجل العنكبوت ٣ Spider-Man 3/ – جريدة القاهرة ١٥ مايو ٢٠٠٧
٦٣٩ – الفيلم الأمريكى هل انتهينا؟ Are We Done Yet? – مجلة الكواكب ١٥ مايو ٢٠٠٧
٦٤٠ – الفيلم الجزائرى المغربى الفرنسى البلجيكى السكان الأصليون Indigenes – موقع mbc.net ١٥ مايو ٢٠٠٧
٦٤١ – جيمس كاميرون – موقع mbc.net ١٥ مايو ٢٠٠٧
٦٤٢ – الفيلم الأمريكى القناص المحترف Shooter – مجلة شاشتى ١٧ مايو ٢٠٠٧
٦٤٣- هيو جرانت – موقع mbc.net ٢١ مايو ٢٠٠٧
٦٤٤ – الفيلم المصرى التوربينى – موقع mbc.net ٢٢ مايو ٢٠٠٧
٦٤٥ – الفيلم الأمريكى الألمانى التشيكى البريطانى صوت الرعد سنة ٢٠٥٤ A Sound Of Thunder – مجلة الكواكب ٢٢ مايو ٢٠٠٧
٦٤٦ – الفيلم الألمانى الأمريكى العنف الدامى A History Of Violence – مجلة شاشتى ٢٤ مايو ٢٠٠٧
٦٤٧ – روان أتكنسون – موقع mbc.net ٢٨ مايو ٢٠٠٧
٦٤٨ – الفيلم الأمريكى سبق صحفى Scoop – موقع mbc.net ٢٩ مايو ٢٠٠٧
٦٤٩ – الفيلم الأمريكى حريف كرة She's The Man – مجلة شاشتى ٣١ مايو ٢٠٠٧
٦٥٠ – الفيلم الإسبانى العودة Volver – موقع mbc.net ٥ يونيو ٢٠٠٧
٦٥١- خالد صالح – موقع mbc.net ٥ يونيو ٢٠٠٧
٦٥٢ – الفيلم الأمريكى المختل Disturbia – مجلة الكواكب ٥ يونيو ٢٠٠٧
٦٥٣ – الفيلم اللبنانى بوسطة Bosta – مجلة شاشتى ٧ يونيو ٢٠٠٧
٦٥٤ – الفيلم الأمريكى غرفة خالية Vacancy – مجلة الكواكب ١٢ يونيو ٢٠٠٧
٦٥٥ – باريس هيلتون – موقع mbc.net ١٢ يونيو ٢٠٠٧
٦٥٦ – الفيلم الأمريكى قراصنة البحر الكاريبى ٣: نهاية العالم Pirates Of The Caribbean: A World's End – مجلة شاشتى ١٤ يونيو ٢٠٠٧
٦٥٧- عبد الحى أديب – مجلة الكواكب ١٩ يونيو ٢٠٠٧
٦٥٨- جونى ديب – موقع mbc.net ١٩ يونيو ٢٠٠٧

٦٥٩ – الفيلم الأمريكى عصابة الثلاثة عشر Ocean's Thirteen – موقع mbc.net ٢٠ يونيو ٢٠٠٧

٦٦٠ – الفيلم الأمريكى الألمانى الرباعى الخارق ٢ Fantastic 4: Rise Of The Silver - موقع mbc.net ٢٦ يونيو ٢٠٠٧

٦٦١ – الفيلم التركى وادى الذئاب العراق Wolves Of The Valley Iraq – مجلة الكواكب ٢٦ يونيو ٢٠٠٧

٦٦٢ – الفيلم المصرى الروائى القصير هو النهارده إيه؟ - مجلة الكواكب ٣ يوليو ٢٠٠٧

٦٦٣ – الفيلم الأمريكى شفرات المجد Blades Of Glory – مجلة شاشتى ٥ يوليو ٢٠٠٧

## الفهرس

**د. نهاد إبراهيم**

مواليد ١/ ١٩٧١/١– القاهرة - مصر

ناقدة مسرحية وسينمائية وأدبية حرة.. شاعرة.. قصاصة.. مترجمة

حاصلة على ليسانس آلسن قسم اللغة الألمانية/الإيطالية - جامعة عين شمس - ١٩٩٢

حاصلة على دبلوم الدراسات العليا للنقد الفنى – تقدير امتياز – المعهد العالى للنقد الفنى – أكاديمية الفنون - ١٩٩٦

حاصلة على درجة الماچستير فى النقد الأدبى "شخصية شهرزاد فى الأدب المصرى المعاصر" – تقدير امتياز - المعهد العالى للنقد الفنى– أكاديمية الفنون - ٢٠٠١

حاصلة على درجة الدكتوراه فى النقد الأدبى "أسطورة فاوست بين مارلو وجوته والحكيم وباكثير وفتحى رضوان – دراسة تحليلية مقارنة" – مع مرتبة الشرف – المعهد العالى للنقد الفنى – أكاديمية الفنون – ٢٠٠٦

لها العديد من المقالات والدراسات النقدية المتخصصة فى الصحف والمجلات المصرية والعربية

عضو لجنة مشاهدة واختيار الأفلام بمهرجانات القاهرة والإسكندرية والإسماعيلية السينمائية الدولية

شاركت فى ترجمة وتحرير كتالوجات مهرجانات القاهرة والإسكندرية والإسماعيلية وسينما الطفل السينمائية الدولية

شاركت فى إدارة ندوات محلية ودولية بالمهرجانات المختلفة والمجلس الأعلى للثقافة ومكتبة الإسكندرية

شاركت كعضو لجنة تحكيم النقاد بمهرجان الإسماعيلية الدولى للأفلام التسجيلية والقصيرة/ممثلة لجمعية نقاد السينما المصريين –٢٠٠٢

مثلت مصر فى لجنة تحكيم النقاد الدولية بمهرجان لوكارنو السينمائى الدولى / ممثلة للاتحاد الدولى للنقاد/FIPRESCI - ٢٠٠٣

**عضو فى**

* جمعية نقاد السينما المصريين "E.F.C.A" التابعة للاتحاد الدولى لنقاد السينما "FIPRESCI"

* جمعية كتاب ونقاد السينما المصريين

* اتحاد كتاب مصر

**صدر لها**

* كتاب "**دراما بلا حدود**" عن السيناريست المصرى عبد الحى أديب - إصدارات المهرجان القومى للسينما المصرية – ٢٠٠٠

* ديوان شعر عامية "**كلام أغانى..؟!!**"- دار النيل - ٢٠٠٤

* ديوان شعر عامية "**شكلى مش زى الصوره**" - إصدارات مركز الحضارة العربية – ٢٠٠٥

* كتاب "**شهرزاد فى الأدب المصرى المعاصر**" - إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة كتابات نقدية – ٢٠٠٥

* تحرير وتقديم كتاب "**عناكب فى المصيدة/ ثلاث روايات روسية**" – المشروع القومى للترجمة - إصدارات المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٥

* تحرير وتقديم الرواية الروسية "**موزاييك الحب والموت**" – المشروع القومى للترجمة - إصدارات المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٦

* تحرير وتقديم"**كراسة مصر/ روايتان روسيتان**" – المشروع القومى للترجمة - إصدارات المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٦

* كتاب "**توفيق الحكيم من المسرح إلى السينما**" إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة آفاق السينما – رقم ٤٩ - ٢٠٠٦

* ديوان شعر عاميه "**إتفرج يا سلام**"- إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٧

* كتاب "**أسطورة فاوست بين مارلو وجوته والحكيم وباكثير وفتحى رضوان**" – إصدارات المجلس الأعلى للثقافة – ٢٠٠٩

* ترجمة وتقديم كتاب "**المخرجون – كلاكيت أول مرة**" – إصدارات المركز القومى للترجمة – ١٥٩٦ – ٢٠١٠

* ديوان شعر عاميه "**فى بيتنا شجر التوت**" – ٢٠١٢

* المجموعة القصصية "**الكونت دى مونت شفيقه**" – ٢٠١٢

* ديوان شعر عامية "**كل كلام الأغانى**" – إصدارات مركز الحضارة العربية - ٢٠١٤

* ديوان شعر عامية "**بيقولوا عليّا حمار!!!**" – إصدارات مركز الحضارة العربية – ٢٠١٤

* ترجمة كتاب "**تحت مقص الرقيب**" – إصدارات المركز القومى

للترجمة – رقم ٢٠٣٨ – ٢٠١٤

* كتاب **"قراءات نقدية فى العروض المسرحية"** – إصدارات مركز الحضارة العربية – ٢٠١٤

* كتاب **"سينما حول العالم"** – إصدارات دار العلوم للنشر والتوزيع – ٢٠١٥

* كتاب **"دراسات سينمائية متنوعة"** – إصدارات دار العلوم للنشر والتوزيع - ٢٠١٥

* ديوان شعر عاميه **"عيشة تسد النفس"** - إصدارات دار العلوم للنشر والتوزيع - ٢٠١٥

**#** فى بداياتها استمرت تكتب شهورا طويلة مقالات نقدية سينمائية بمجلة الكواكب المصرية بإمضاء **"الآنسة كاف"**

**## جذبت بعض الإصدارات انتباه قمم الجامعات الأمريكية الراقية لتحتفظ بها فى مكتباتها. تتضمن قائمة هذه الجامعات المرموقة:**

**هارفارد – ييل – أوهايو – برينستون – ستانفورد – كاليفورنيا، بيركلى – كاليفورنيا، لوس أنجلوس – كولومبيا – أوهايو – تكساس أوستن – إنديانا**

**إلى جانب الجامعة الأمريكية بالقاهرة – جامعة بامبرج بألمانيا**

**جوائز**

* فازت المجموعة القصصية **"الكونت دى مونت شفيقه"** بجائزة أفضل مجموعة قصصية ٢٠١٢/٢٠١٣ ضمن جوائز اتحاد كتاب مصر

البريد الإليكترونى: nihadibrahim30@yahoo.com

انتهى الجزء الرابع ويليه الجزء الخامس

هذه الموسوعة مكونة من ستة أجزاء

تمر مصر الآن بأعقد وأخطر مرحلة مرت عليها فى تاريخها الطويل. تخوض حربا شديدة الشراسة على كافة المستويات داخليا وخارجيا. يريد عدونا محو ماهية شخصيتنا المصرية وخلخلة روحنا واقتلاعنا من جذورنا وطردنا من بيوت وطننا وتغريبنا عن ذاتنا، ونحن بدورنا واجبنا المواجهة لبناء وترميم النفوس وتشكيل وعى المتفرج والقارىء وإيقاظه وإنقاذه عبر سلاح الفن الذى يُعد من أخطر آليات القوى الناعمة.

لهذا قررت إصدار هذه الموسوعة السينمائية المكونة من ستة أجزاء. يعتمد منهج النقد السينمائى داخلها على النظرة العلمية الموضوعية التحليلية للفيلم السينمائى المصرى والعربى والأجنبى بكل أركانه وطبيعة ارتباطه بالأعمال الأخرى المعاصرة والماضية وكذلك عمق تواصله مع المجتمعين المحلى والدولى. على مدى ألف ومائة وستة وأربعين مقالا ملأوا ثلاثة آلاف ومائتين وثمانى وعشرين صفحة لم يحدث أننى جاملت أحدا؛ لأن مسئولية تثقيف وتشكيل فكر وذوق القراء بمنحهم مفاتيح فن الفرجة على الفيلم السينمائى أمانة فى عنقى أمام الله منذ بداياتى أهم مليون مرة من أى شىء آخر. لقد ساهمت هذه المقالات فى اتساع مداركى الشخصية فى شتى الموضوعات. علمتنى أدقق فى البحث أكثر لتكوين رؤيتى بلا ملل مهما حدث.

إن خطر الفن الهابط وسموم الخطاب الفكرى الموجه المستهدف غسيل العقول أشد فتكا من خطر المخدرات. إنه أقصر سبيل لاغتيال الأجيال وتوجيهها نحو الغفلة والتطرف والتشرد والعنف والجهل واليأس والجمود والجحود قطرة بقطرة دون أن تدرى. كلما أنظر إلى النسبة الغالبة من أحوال السينما المصرية منذ سنوات أستشعر كم أنا غاضبة من تلويث عقول وقلوب الشعب المصرى بهذا الشكل!

أقول ذلك إلى الأستاذ رجاء النقاش رحمه الله الذى أهديه هذه الموسوعة وإلى نفسى وإلى كل من يحاربون المواهب ويكرهون العلم ويستهينون بالفن ويحولون زهوره جحيما. كم من عقليات تم اختراقها بدعوى حرية الفن المزعومة وهى فى حقيقتها فوضى هدامة مدروسة.. كم من أقلام جيدة قليلة للغاية اغتيلت بدون أى ذنب اللهم إلا معاقبتها من نفوس ديكتاتورية مريضة بغيضة مهلكة لا تعرف قيمة الإنسانية ولا تريد لغيرها أن يتنفس ويفكر ويبدع ويتحرر!!!



ناقدة مسرحية وسينمائية وأديبة حرة.. شاعرة.. قصاصة ومترجمة، حاصلة على الدكتوراة فى النقد الأدبي، لها العديد من المقالات والدراسات النقدية المتخصصة فى الصحف والمجلات المصرية والعربية.

د.نهاد إبراهيم

موسوعة النقد السينمائى

تشكيل الوعى عبر القوى الناعمة

الجزء الرابع

دار العلوم للنشر والتوزيع










/dareloloom